CÉDAR VIGLIETTI

FOLKLORE EN EL URUGUAY



La Guitarra del Gaucho, sus Danzas y Canciones

CEDAR VIGLIETTI

FOLKLORE EN EL URUGUAY



La Guitarra del Gaucho, sus Danzas y Canciones

A Chola Ledesma, mi mujer,
y a mi hijo Daniel.

Textos Musicales de

LUIS ALBA

INDICE

CAPITULO I

CAPITULO II

CAPITULO III

CAPITULO IV

CAPITULO V

A P E N D I C E :

CAPITULO I

LOS INDIOS Y SU MUSICA

América ha cantado; siempre ha cantado esta América nuestra, y toda, desde el Norte hasta el Sur. El indio fué músico, a su manera, si bien limitadamente, aún antes de la llegada del europeo.

Al gemir de sus quenas quejumbrosas en el imperio incaico, le contestaba el monótono son de pífanos y atambores del Plata.

En Historia de los Jesuítas en el Río de la Plata de Furlong vemos que "en 1609 el P. Diego de Torres ordenaba a los padres: "cuanto más presto se pudiere, con suavidad y gusto de los indios, se recojan cada mañana sus hijos para aprender la doctrina, leer y cantar. Y si el licenciado Melgarejo hallare como les hacer **flautas para que deprendan a tañer se hagan".**

En la obra "Francisco de Céspedes" por Enrique de Peña hallamos que el primero anotó en 1628: "Los indios del Uruguay han venido aquí (a Buenos Aires) más de veinte, juntos, **grandes músicos de punto de órgano, violines y otros instrumentos** para oficiar misas y danzas". Claro está que la palabra Uruguay tenía en esa época mayor extensión geográfica y decíase sin limitaciones de márgenes. Pero no hagamos infantil cuestión de fronteras cuando no las había para tribus nómadas por naturaleza, a las que recientes estudios hacían radicar en extensas

regiones, por ejemplo a los charrúas en ambas márgenes del Uruguay y sobre todo en la parte occidental. (1)

Halla Azarola Gil en "Historia de la Colonia del Sacramento" que cuando José de Garro pidió el alistamiento de tres mil indios al P. Altamirano con orden de incorporarlos a Vera Muxica en Santo Domingo de Soriano, el superior provincial, en circular que dirigió el 28 de febrero de 1680 a los padres misioneros del Paraná y Uruguay, decía detallando la constitución de las Unidades y sus Jefes: "De cien indios se ha de hacer una compañía de a pié, con su capitán, alférez, dos sargentos, caja de guerra, bandera... de a caballo, cincuenta... estandarte, clarín..., todos los indios se llevan sus **pingollos, pífanos o flautas** con que se animen a la guerra".

Leamos ahora algún trozo de la carta que el Padre Cayetano Catáneo —inserta en el "Cristianesimo felice" de L. A. Maratori— escribe en las Misiones del Uruguay

(1) A lo dicho por Céspedes —referido a San Ignacio— podría agregarse con criterio semejante lo citado por el P. Furlong, de "Cartas Anuas": "Quiso Dios Nuestro Señor... viniese de la Provincia del Uruguay el Padre Diego de Alfaro por el Río Uruguay y por el Río de la Plata sin ser llamado... con setenta indios de aquellas Reducciones...; eran buenos cantores y músicos de vihuelas de arco que trajeron consigo, con lindas músicas, curiosas danzas..."
Otra anotación interesante de Muratori con un final sugestivo para una leyenda: "... es increíble la inclinación natural que tienen los indios Guaraníes a todo lo que es música..., y a esa inclinación se añade la admirable habilidad que tienen para la música vocal e instrumental. Tienen una voz muy agradable y armoniosa, y se dice, que deben esto a las aguas de los Ríos Paraná y Uruguay..."
Nueva cita de Furlong nos dice del gusto y complacencia de los indios de las costas del Uruguay: "...Destinado al Yapeyú partió allá el Padre Sepp, Uruguay arriba, y durante el viaje no cesó de tocar y cantar en la soledad del río..." "En las embarcaciones tocábamos nuestros instrumentos musicales y cantábamos; y sucedió que los indios de aquellas costas nos oían, y atraídos por la música acudían a la ribera, aunque andaban desnudos y escuchaban complacidos aquellas armonías". (C. Leonhardt).

en 1730. Salió el 13 de Julio de ese año de Buenos en balsas conducidas por indios de estas regiones y remonta el Río Uruguay en una odisea de cuatro meses para llegar a Yapeyú; hay interesantes descripciones de las costas, de los charrúas, de su estada en Santo Domingo de Soriano, de su pasaje por el Salto de este Río, etc. Dice al principio: "Quince eran las balsas que nos esperaban con veinte y más indios en cada una, los cuales aunque de diferentes naciones, eran sin embargo cor unum et enima mea, y nos recibieron en son de fiesta con sus pífanos y tamboriles, extraordinariamente contentos de poder conducir misioneros a sus tierras". Agrega después: "Una vez desembarcados, forman con follage un pequeño altar en que colocan la imagen de la Santísima Virgen y de otros Santos, y ante él entonan al son de sus pífanos y tamboriles el Ave Maris Stella". Finalmente, "...al cabo de ocho días de camino llegamos a Sto. Domingo de Soriano. Era allí párroco un santo anciano, quien al día siguiente quiso celebrar él la misa cantada, lo que se hizo con la mayor solemnidad y fiesta común para sus indios y los nuestros". Más adelante nos dará versiones de Te Deum a varias voces "con arpas violines y guitarras". A título de curiosidad leamos otra carta de un Capitán de Granaderos del Regimiento de Mayorca, del 14 de Julio de 1768. Dice de Yapeyú:

"La población no es tan grande como Montevideo, pero en cambio es mejor alineada y más compacta. Las casas son iguales, y lo mismo los habitantes en su modo de vestir. Si bien abundan los músicos, todos son mediocres". Rev. de Bs. As. N.o 30, de octubre de 1865.

Por Furlong sabremos que en 1825 y en Durazno, unos indios (la mayoría procedentes de las Reducciones Jesíticas - San Borja) según lo refiere Sallisti, ..."una parte de ellos, con su libro (de música) en la mano, cantó el oficio de difuntos con mucha pausa y apropiado tono. Se cantó, después, la misa, y los mismos indios, en uno de los li-

bros corales dejados por los Padres Jesuítas, acompañaron al sacerdote con el canto gregoriano, muy bien entonado".

En escritos de Gonzalo de Doblas, gran parte remitidos a Félix de Azara, refiriéndose a los treinta y un pueblo de las Misiones en general (ya que como uno son todos según aquél) dice así: "son también muy amantes de la música, a cuyo ejercicio se aplican sin ser compelidos; y **así en cada pueblo hay infinidad de músicos**; los tambores y todo instrumento estrepitoso son muy de su gusto, y así les acompañan para todo. No hay faena a que no se destinen tres o cuatro tamboriles que estén tocando mientras los otros trabajan, y se conoce desmayo en ellos cuando no tocan al tiempo que faenan".

Más adelante hallamos pintoresca referencia: "Habiendo yo notado que en varias horas de la noche **tocaban las cajas**, particularmente a la madrugada y habiendo yo preguntado me dijeron que los jesuítas conociendo el genio perezoso de los indios que cansados del trabajo todo el día luego que llegaban a su casa y cenaban se dormían hasta el otro día, así no se llegaban los maridos a sus mujeres en mucho tiempo, y se disminuía la populación; y por eso dispusieron el que en algunas horas de la noche los recordaran, para que cumplieran con la obligación de casados...".

Y si acabamos de ver como se ayudaban de la música para hacerlos trabajar mejor y aún para que "no se disminuya la populación", veremos también que "no les permitían el tocar en sus casas **guitarras ni otro instrumento,** y menos el tener bailes caseros: en el día se les permite aunque con bastante limitación". Este "en el día" se refiere hacia el año 1781 aproximadamente ya que es cuando Doblas le escribía a Félix de Azara.

A propósito de este buen señor Azara diremos que en más de una oportunidad se ha referido a nuestros indios como carentes de músicas, bailes y diversiones. No vamos a intentar demostrar lo contrario; le agradecemos eso sí

el concepto suyo (suyo y de cuanto viajero pasa por estas tierras) sobre el gran valor siempre demostrado por esta hueste realmente indómita y bravía, ya que según manifiesta, los charrúas hicieron correr más sangre europea que cualquier otra tribu sudamericana, aún a pesar de atribuirles menos componentes de los verdaderos.

Dice Doblas en las citadas memorias, hablando de los Tupís, "es menester que vivan (otros indios) con la preocupación de no separarse uno solo, porque los Tupís los acechan desde el monte a manera de tigres, y el que ven solo y retirado de los otros, y si no puede escapar lo matan, lo llevan y lo comen".

"De estos indios cuentan los guaraníes algunas patrañas, ocasionadas del miedo que les tienen: una de ellas que sus pies no tienen dedos y que en ellos tienen dos talones o carcañares, y que así no se puede conocer por las pisadas si van o vienen".

Este mismo Doblas, que fué gobernador de Concepción y de otros pueblos más al Sur de las Misiones, dice en cambio de nuestros aborígenes:

"En los campos que se dilatan a la Banda Oriental del Uruguay, desde el Río Negro hasta el Ibicuy, habitan las dos naciones Charrúas y minuanes; la primera hacia el lado del Iío Negro y la otra hacia el Ibicuy y estancias que allí tienen los pueblos. Estas dos naciones son semejantes en su genio y en el modo de vivir y así, lo que se dijere de los minuanes, que son los más inmediatos a estos pueblos conviene a los charrúas".

"Los indios minuanes viven en tolderías, compuestas de parcialidades o cacicazgos aunque regularmente conocen su prioridad en algunos de los caciques de aquellos territorios; ya por tener mayor número de indios a su devoción, o por más valeroso y hábil: ahora el que domina es el cacique Miguel Caray. Estos indios son bastante tratables, guardan fé en sus contratos, castigan a los delincuentes, sin permitir se haga daño a nadie, si no han recibido antes algún agravio, y así viven en buena armonía con todos los de los pueblos, menos con los del Yapeyú, que, por-

que estos les han hecho algunos daños siempre que pueden, se vengan de ellos".

"**El buen natural de estos indios** parece franquearía la entrada a su reducción y conversión; pero en nada menos piensan que en reducirse: y aunque no les es repugnante nuestra religión, les es la sujeción que ven en los indios de estos pueblos reducidos a pueblos, y precisados a trabajar, lo que a ellos no les sucede"..... "y tienen pocas luces para conocer lo feliz de la vida civil y **mucha malicia para no dejarse sujetar al yugo de una reducción".**

"El buen natural... la mucha malicia... no dejarse sujetar al yugo de una reducción...". Ahí está contenido el secreto de su simpático salvajismo, que podría haber descubierto el autor de estas memorias, si da en pensar que a nuestros indios no les gustaría llegar al extremo de estar "tan cansados del trabajo todo el día" que fuérales menester "les tocaran las cajas en algunas horas de la noche y los recordaran, para que cumplieran con la obligación de casados...".

Para tales cansancios, preferimos nosotros que no supieran tocar esos tambores, y menos aún, otros tambores no tan ingenuos por cierto, fabricados y batidos por los indios del Perú.

"Oviedo refiere, basado en el testimonio del cardenal Eneas Silvio Picolomineo, autor de la Historia de Bohemia, que el Capitán Zisca: hereje, ordenó en el momento de morir que lo desollasen "y hechasen la carne a las aves e bestias, e del cuero hiciesen un atabal e le llevasen ante si, como Capitán, cuando fuesen a pelear, e que en oyendo los enemigos el son del atabal, huirían". Pues bien: en el Perú, Atabaliba (Atahualpa) hizo matar a un hermano suyo "e le hizo sacar todos los huesos por cierta parte, quedando el cuerpo entero e **lo hizo atabal:** de tal manera que la una parte del atabal, o mejor diciendo tambor, eran las espaldas, e la otra parte era la barriga. E curada la cabeza e piernas e pies e brazos e manos e lo restante del cuerpo estaba entero como preñado e fecho atabal o atambor como es dicho: lo cual por asegurar su tiranía e

por atemorizar a otros a quien amenazaba que no le seyendo obedientes los convertiría en semejantes atambores". Estos atambores humanos fueron vistos por el Capitán Sebastián de Benalcázar en las provincias de Quito y Popayán. En una ciudad de Popayán en sólo tres casas pudo ver 680 de estos tambores humanos, agrega el Dr. de Gandia. "E aquestos tales instrumentos de música los hacen de los enemigos que vencen o que pueden haber; e cuanto más valeroso es el Capitán o señor de aquellos que en aquellas partes tiene señorío, tanto es mayor el número que tiene de tales atabales, e es un gran testimonio de su esfuerzo e crueldad, de lo cual mucho se precian. Y ningún atabal de los que de otros animales se hacen, les aplace, ni otra música han por tan suave e grata a sus orejas, como aquesta". (1)

Por desvanecer estos fúnebres redobles, pasemos a músicas más amenas, tanto, que cuesta creer sonaran tan dulces y armoniosas en la América india; y ya no se trata ni del Perú ni de región lejana de las Misiones. Dice una carta del Padre Matías Strobel a un Padre de Viena, fechada en Buenos Aires el 5 de junio de 1729:

"R. en Cristo Padre.

...por el contrario, apenas se puede describir la honestidad y piedad edificante sobremanera, con que se presentan los indios cristianos. De ellos han llegado un buen grupo de las reducciones del Uruguay con veinte barcas, para buscarnos y llevarnos enseguida a cada uno a su punto. Ellos nos llaman Cherubaí, esto es, Padre mío, y nosotros les respondemos: Charaí, hijo mío. Su simplicidad no es tan corta, que se eche de menos en ellos gran inteligencia, que demuestran en el aprendizaje de las artes, **en especial de la música y de la danza**".

Luego refiriéndose a los Yapeyú dice que **cantaron a varias voces**, a saber: dos tiples, dos contraltos, dos teno-

(1) "Ideas y notas perdidas de la música indígena" del Dr. Enrique de Gandia, publicado en la Revista Geográfica Americana Nro. 147.

res y dos bajos, acompañados de dos **arpas**, dos **fagots**, dos **panderetas**, con cuatro **violines**, con **violoncelos** y otros instrumentos por el estilo, cantaron aquí las vísperas, la misa y las letanías, de tal suerte, con tanta gracia y arte, que uno que no los viera, creería que esos músicos han venido a la India de algunas de las mejores ciudades de Europa". (2)

El lugar donde está Yapeyú me eximiría de volver al al tema de las fronteras y de las tribus; no obstante ello, un poco tomado al azar, transcribo un párrafo de un pleito por tierras sanduceras, del año 1774, que desvanecerá toda duda al respecto: (1) "Item: ...que ha mandado a los caciques de Yapeyú que desalojen el pueblo de Paysandú, no comprendi/en/do en aquellos Terrenos, y distante muchas leguas del arroio Negro por la misma costa del Uruguay y con tal despotismo que auxiliado de la fuerza, y jente armada que consiguió del pueblo de Santo Domingo de Soriano, aun amenazava que de lo contrario incendiaría aquel Establecimiento formado de Tiempo inmemorial de Iglecia, y casas, como es de temer lo haya practicado".

Acabamos de ver, pues, en una simple frase de un litigio, deambular de Norte a Sur y de Este a Oeste a las tribus de esas regiones. Tras esto, por si no bastara, agréguese el tratado de límites de 1750 entre España y Portugal, a raíz del cual los Jesuítas persuadieron a gran parte de los indios de las Misiones a venirse al rincón de Valdés o de las Gallinas sobre nuestro Río Negro. Los de San Borja y Yapeyú a una y otra ribera del Queguay, etc.

En Dominación Española en el Uruguay, nos dirá Bauzá que "los jesuítas llenaban los intervalos libres con bailes, representaciones teatrales y simulacros de guerra; bailaban contradanzas simbólicas, en que describían del Rey, Gobernador o del Santo tutelar del pueblo". Más ade-

(2) Revista del Inst. Hist. y Geog. del Uruguay. Tomo VII.

(1) Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. — Tomo VIII.

lante, basado en la Relación de Viaje a la América Meridional de Juan y A. Ulloa, se hallará: "El atractivo de la enseñanza se duplicaba con la música, teniendo cada templo una orquesta numerosa y completa, cuyo repertorio era vasto".

Ya que hemos nombrado a Paysandú, digamos cómo a la memoria privilegiada de un indio llamado Carué, se debe en gran parte lo aseverado por el historiador Setembrino Pereda, quien se basa en los recuerdos de aquél para atribuir al Padre Sandú el origen del nombre de dicha ciudad. Este indio, nacido a lo que parece, por el 1759 "...era un **excelente violinista**, habiendo sido su maestro el propio Sandú, quien, según él, poseía vastos conocimientos musicales. Tocaba en el acompañamiento de los coros en unión de varios de sus más aprovechados condiscípulos, y figuró en las orquestas organizadas para los festivales de funcionarios públicos e individuos particulares, contándose entre ellos al General don Servando Gómez. Ya muy avanzado de edad, y teniendo los párpados caídos, para poder leer la música se ponía una vincha a fin de levantarlos, pues siendo de una naturaleza vigorosa, ejerció su profesión hasta muy cerca de los noventa y cinco años, edad en que se produjo su deceso".

A estas palabras de Setembrino Pereda agregaremos la de otro escritor compatriota, José Cándido Bustamante:

"En 1776, procedente de las Misiones llegó un padre llamado Policarpo Sandú, que se supone vasco, con veinte familias destinadas a colonizar esta fértil región, donde imperaba el indómito Charrúa (esto se publicó en el año 1883). El Padre Sandú, inmediatamente instalado, construyó una capilla en Casas Blancas, actual saladero a tres leguas de Paysandú, y allí se estableció más tarde en medio de una tribu de indios ya domesticados por él, que lo adoraban y obedecían. Aquellas familias, con sus tiernos hijos, recibían lecciones de lectura, escritura, **música** y otros conocimientos del mismo padre, y como testimonio de esto, diremos que no hay personas algo maduras en

Paysandú que no recuerden al indio Miguel Carué, gran violinista, discípulo de Sandú".

En honor a la verdad, digamos que en prolijo estudio del presbítero Baldomero M. Vidal, se pone en duda la existencia, no del indio músico por suerte, sino de este padre Sandú, atribuyéndose la denominación de la ciudad a una palabra indígena cuya traducción aproximada sería "Padre escucha", en el sentido del Padre que escucha o atiende.

Justamente en el viaje a Paysandú de otro Padre, Dámaso Antonio Larrañaga hallamos otro interesantísimo dato: al llegar "a Canelones, estaban en el rosario y advertí que tenían un órgano **con un buen organista indio** o de Misiones". Lo anotó en su Diario, fechado el 24 de junio de 1815; el hecho de ser Larrañaga quien así se exprese —hombre de vasta cultura— nos exime de comentar ese calificativo de "buen organista".

Una nueva referencia nos dice que "hasta 1850, habitaba la Cruz —pueblo edificado en 1629 sobre el río Uruguay, en las Misiones— una pequeña población de indios mestizos que en los días de fiesta afluían a la Iglesia llena de fé; y donde un joven sacristán guaraní oficiaba y **una india dirigía el coro** que era acompañado por algunas **guitarras, una flauta** y otros instrumentos usuales en las misiones, particularmente ocarinas". (1)

Había más fé —no podrá negarse— en estos oficios con guitarras que en la propia Roma cuando el pueblo introducía en el coro trozos juglarescos y sacrílegos disparates, desvirtuando así el canto ambrosiano y gregoriano con gran dolor de estos dos ilustres Papas.

A este propósito, dejemos constancia de que esta participación de dicho instrumento en la liturgia cristiana no es hallazgo solitario; en documentada búsqueda, el P. Grenon lo encuentra a mediados de 1700 en Iglesias de Renca

(1) De "El Puente internacional Brasil - Argentina", de Francisco Manzi. Revista Geog. Amer. ya citada.

(Córdoba), San Antonio, Altagracia, San Ignacio de Calamuchila, etc.

Para terminar con las Misiones, digamos que contemporáneamente al nacimiento de nuestro violinista indio, el P. Cardiel expresa que allí "usan todo género de instrumentos, y en algunas danzas guitarras y bandurrias".

Vengamos más al Sur nuevamente, a los charrúas y a su injusta leyenda de bárbaros e incapaces de asimilar la civilización.

Recordemos, en gracia a la verdad, la innegable repercusión que debió haber tenido en los conquistadores, un hecho puramente accidental y episódico como el de la muerte de Solís a manos de nuestros indios; y aún los sucesos posteriores de Colonia y Maldonado, en que rapaces manos europeas, cuando no excitaron su natural guerrero en provecho propio —como ocurrió en sus rencillas sobre "la manzana de la discordia" al son ingenuo de "sus pífanos y flautas"— los arrojaron de estas últimas costas para satisfacer ansias de predominio primero, y más tarde para robarles lo que de ellos era.

José A. de Andonaegui trata de exterminarlos en ambas márgenes del Uruguay, diezmando a la nativa hueste, y abriendo claros en sus filas que ya nunca se llenarán; en esas filas harto cándidas para combatir: atropellaban juntos sin asomos de ciencia guerrera, con armas que no eran tales sino prolongaciones de su heroísmo inconcebible que hacía del brazo y de las lanzas un solo cuerpo al que únicamente la muerte podía separar.

Utilizan su sangre los portugueses del norte en contra de los hispanos del sur, y éstos a su vez, aunque en menor escala, en contra de aquellos.

Indios nuestros siguen a Andresito para luchar por la patria. En Purificación, de los 1500 hombres que seguían a Artigas, dice el viajero inglés Robertson refiriendo su encuentro con el Protector: "eran en su mayor parte indios de las desiertas misiones jesuíticas, del Uruguay y del Paraná".

Años más tarde, jefes orientales en rencillas internas

cubren sus claros con estos nativos, y no habrá de ser para llevarlos en la retaguardia, como a las quitanderas precisamente...

Agréguese a todo esto la dificultad del idioma en los comienzos, a la llegada de los españoles. En interesantes clases sobre folklore lingüístico del profesor Berro García, hemos oído que los charrúas hablaban no el guaraní como se presume generalmente, sino el harawak o arauá, vocabulario armonioso y acompasado, sin acentos casi, aunque gutural.

Añadamos a esto lo expresado por el Padre Larrañaga, y aún será mayor la confusión; al referirse a las gramáticas y diccionarios guaraní, quíchua y araucana, dice: "si vosotros os dedicáis con esmero al estudio de vuestros idiomas, encontraréis que no son inferiores a los del antiguo continente. Un campo inmenso se os presenta a los que tengáis tiempo y gusto para ello, perfeccionando sus gramáticas y diccionarios, o bien descubriendo sus bellezas, o formándolas de nuevo. Nuestra provincia presenta una cosa muy singular en esta parte. Mientras la guaraní se extiende por todo el Brasil y llega hasta el Perú, y mientras la quíchua domina el vasto imperio de los Ingas; este pequeño recinto cuenta más de seis idiomas diferentes: tales son el minuan, el charrúa, el chaná, el boane, el goanoa, el guaraní y qué sé yo qué más?". (1)

El harawac mencionado, a estar con Berro García, lo hablaban allende el Plata los querandíes, "primos hermanos" de los charrúas. El resto de nuestros aborígenes sí quizá hablaran con preferencia guaraní, cuando no tupí, lengua anterior y con una sílaba más. Posiblemente, como en los idiomas arcaicos, los verbos no tendrían ni futuro ni pasado. El tiempo transcurría lento, sin cambios, la vida era un hoy inmenso extendido desde el nacimiento hasta la muerte. Por eso no existían palabras esdrújulas ni agudas indicando futuros y pretéritos, y por ello mismo habría de ser su lenguaje dulce y cadencioso.

---

(1) De la Oración inaugural de la Biblioteca de Montevideo.

El desconocimiento de este Nuevo Mundo y la falta de preparación necesaria para abordar la civilización de una raza con especiales características e idiomas, indujo al europeo a cometer errores que hoy nos hacen sonreír.

Algunos misioneros aprendieron a hablar guaraní y otros se valieron de intérpretes siempre en esta lengua. Por esta razón los nombres de nuestros ríos, cerros y cuchillas son guaraníes, bautizados por los españoles y no por los aborígenes.

(Todas estas dificultades señaladas con los vocabularios habrían sido razones poderosas para no entenderse con estas tribus calificándolas harto injustamente.)

Viejos cronicones permiten imaginar a estos sacerdotes sin más armas que su fe y sus cantos religiosos, viajando heroicos al encuentro de los naturales.

Ingenuo y candoroso espectáculo el de estos enviados de la Iglesia, remontando nuestros ríos en pequeñas embarcaciones, entonando sus melodías gregorianas, como raras sirenas, en procura de los asombrados indios que atisbaban curiosos y desconfiados marginando las costas.

Los indios eran innumerables, pocos los religiosos, y el tiempo apremiaba, resultando así que sin poder llegar a sus almas habían de conformarse con vanos intentos de imponerles pocas ideas, en breves ritos y ceremonias, la cruz por delante enfrentando a los Oberá, los Tupá y los Inti de ancestral arraigo.

Imponerles pues, una nueva moral, nueva religión y poco menos que un idioma era casi imposible.

Por otra parte, lo poco logrado por el misionero con mano paternal, borrábalo con el codo doblado sobre el arcabuz el soldado europeo más ávido de ganancias materiales que espirituales.

Escaso tiempo tuvieron de escuchar como los de otras regiones los dulces y persuasivos cantos de humildes sacerdotes que los atrajeran a la civilización. Pese a ello, justo es decir que el afán de esforzados estudiosos, infatigables tras las huellas Charrúas en enterratorios y lugares de residencia, agregarán a su calificativo de indómitos al-

gún otro —relacionado con sus artes— no menos placentero para nuestro fervor nativista. (Confieso escribir este último adjetivo con cierto recelo; un mal uso y abuso de este término le ha restado su verdadero significado, ha trocado su sonido de oro puro por otro falso y bullanguero, peligroso en extremo para jóvenes generaciones que aprenden así a despreciar lo nuestro, acompañados en su desdén por el cosmopolitismo existente, pues el extranjero piensa de nuestro gaucho lo que sólo en Carnaval se le muestra; y en esto, es Carnaval todo el año.)

Pero volvamos al indígena: esos estudiosos, pues, han desenterrado material suficiente para corregir la historia de estas tribus, trabajos en cerámica, armas, utensilios diversos (y hasta hallóse en Artigas una cabeza de ñacurutú tallada con un arte exento de influencia misionera); y aún en el escrutar detalles de su vida se ha encontrado testimonio de organizaciones sociales más serias de lo supuesto.

De aunar esos esfuerzos y darlos a conocer, repique de campana festejaran el acontecimiento que redimiera de tantos desdenes al indio tan vituperado.

Desgraciada raza nunca comprendida, ni aún por los nacidos luego en su propio suelo; a estar con Acevedo Díaz, cantaron cierta vez, más fué el canto del cisne: cuando los propios orientales les dieron el golpe de gracia. En aquella época, 1832, siendo unos trescientos, sus salvajes malones eran temidos en toda nuestra campaña.

No se tuvo entonces habilidad para encauzarlos por mejores caminos de acercamiento y se pensó en exterminarlos, a ellos, que eran la gota de sangre más pura de esta nación que se levantaba con los ojos en el futuro pero olvidando el pasado.

América entera fué ingrata e incomprensiva con el indio; aquí, por no ser menos se les atrajo a una emboscada pidiéndoles su ayuda con el pretexto de hacer la guerra al Brasil y conquistar territorios y riquezas de tentador halago.

Dice Acevedo Díaz(1): "Se les prometía en cambio de su ayuda, los mejores despojos del triunfo. Les correspondería inmensos rebaños; y para el pastoreo de tantos miles de animales se les cedería, hecha la paz, las hermosas y fecundas tierras que nuestro gobierno poseía entre los dos Arapey, adonde irían a disfrutar de las riquezas así adquiridas en compañía de sus mujeres y aún de las que consigo se hubieran traído de su triunfador paseo por tierras brasileñas.

Con estas reglas de jies jentium y este plan de campaña tan aceptables, la horda bravía aderezó sus caballos de guerra, hizo cantar a sus mujeres un himno tradicional —mezcla de quejas, de plañideras y silbidos de tormenta—; estúvose atenta a la arenga de sus caciques que les recordaba las viejas luchas y glorias; y listas lanzas y flechas se marchó".

Y aquel canto —o lo que fuera— que imaginaron ingenuos repetir en pleno corazón del Brasil, se apagó, y para siempre, aquí no más, en las costas del Queguay, frente a la cueva del Tigre de dolorosa recordación, donde traidoramente fueron exterminados por los que se fingieron sus aliados.

Otra nueva oportunidad para cantar le dan a los charrúas, de tan triste evocación, si no más, que esta citada: y fué en París. Pero encerrados en jaulas como animales raros, explotados en circos, abandonados al fin y muriéndose de hambre y de nostalgia, desconocidos en obscuro hospital. De la amarga odisea de estos cuatro indios nuestros —sangre nuestra— llevados a Francia por un infame explotador con nuevas promesas de lindas mujeres, de verdes praderas llenas de caballos (su sueño dorado), alucinándolos con placeres y riquezas, de toda esa tristeza vergonzosa, pues, hablan crónicas de diarios parisienses. Ex-

(1) Cierta analogía nos induce a creer se haya guiado por Antonio Díaz de quien se presume tomó para su Historia los daton anotados por su padre Antonio Felipe, inquieto Capitán de Artigas en Las Piedras, periodista luego, General y hasta Ministro de Oribe en 1838.

tractaré sólo algunos datos relacionados con nuestro ensayo.

Estos cuatro indios eran Senaqué, "el médico hechicero", Vaimaca Perú, el viejo cacique, su joven mujer Guyunusa de hermosos rasgos, y Tacuabé, también joven —algo así como ayudante de Vaimaca— consumado jinete, diestro en faenas camperas, quien más tarde de modo natural y sin celos figurara como marido de Guyunusa, a veces llamada Micaela.

Se destacan en dichas notas sus costumbres y su incansable afición al mate; en cuanto a la música, además del "arco musical" que toca Tacuabé, encontramos que "ils ne se lassent jamais d'ecouter, et le son d'un instrument les agite profondément. J'en ai vu les effets sur nos bons Charrúas et surtot sur Tacuabé". (de Le National, 12 de julio de 1833. (1)

Más adelante vemos lo que sigue: "De fait, il ne semble pas que la double commision academique se soit livrée á une enquéte sérieuse. On ne peut que sourire en lisant dans Le National du 14 Juillet le récit d'une de ses visites aux "sauvages". No se puede menos que sonreir.. con pena, habría que agregar. Pues allí se les enfrenta a un conjunto de músicos tocando algunos aires para ver el efecto causado a estos indios; fué una "divertida" sesión donde no sólo están presentes ciertos académicos sino también damas curiosas, de esas que pasean su hastío por espectáculos circenses y jardines zoológicos.

Finalmente, parece que los charrúas aprobaron el examen de música...

Para terminar, diremos que el académico Dumoutier, afirma de Guyunusa: "Elle est boins adroite (au volant que Tacuabé), plus nonchalante; Michaela saint chanter et s'accompagne de son violon. Son parler est doux".

Leyendo la serie de artículos recopilados sobre estas tristes andanzas, subleva el ánimo hallar expresiones de

(1) "Les derniers charrúas" de Paul Rivet. — Revista Sociedad Amigos de la Arqueología, tomo IV.

piedad: "nos bons charrúas... ils se consolet avec le maté... le pauvre Senaqué... le pauvre Michaela...

Harto penosas son estas citas para continuar con ellas.

Por cambiar de tema vengamos a los guaraníes y a las tribus guaranizadas. Un muy inquieto clérigo y poeta Martín del Barco Centenera, en obra aparecida por el 1600 anota que se embelesan con largas canciones. "Eran palabras que hablaban del trueno o de Dios, el indefinible Tupá y acompañaban bailes religiosos en extrañas ceremonias. Había por ejemplo, en el Paraguay un cerro que tenía el nombre mágico de Añapureytá, o sea, Cerro donde el diablo canta. Centenera dice: "Yo he oído dezir a los indios que allí se les aparece el diablo y les canta y enseña cantares que ellos rezan y cantan a manera de alabanzas". Centenera agrega que todos los que subían a aquel cerro "mueren de espanto", excepto los hechiceros "porque tienen concierto y pacto con el diablo y son sus conocidos" (1).

Cuanto se ha escrito sobre cantos y músicas de estas razas, viene acompañado de adjetivos tales como lúgubres, monótonos, quejumbrosos.

Refiriéndose al Perú hace incapié en esto el Dr. Enrique de Gandia: "tienen trompeta de mala gracia e doloroso oír, e de grande alarido de mucho dolor." Son palabras de Oviedo. Nótese lo expresivas que son sus definiciones de música de doloroso oír y alaridos de mucho dolor."

APENDICE DEL CAPITULO 1º

En el tomo IX de la Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay aparece un interesante artículo del señor Angel H. Vidal, "La leyenda de la destrucción

(1) De artículo del Dr. E. de Gandia, ya citado.

de los charrúas", tendiente a destruir parte de lo afirmado por Acevedo Díaz y por Rivet. Es loable propósito este esfuerzo citado que leímos con afán de borrar la penosa impresión dejada por aquéllos; pero a fuer de sinceros, personalmente no nos convence, aún cuando un Tacuabé figure en las listas de revista de un cuerpo de indios de las Misiones mandado por un Jefe oriental. No es nuestro deseo polemizar sobre la verdadera raza de esos indígenas; eran, si no charrúas, orientales y basta.

CAPITULO II

EL GAUCHO Y LA GUITARRA

Gaucho, linda palabra, grande y breve como una semilla, no ya para pulidos, encerrados jardines, sino para tirarla al azar, en valles y lomas, a cielo abierto, campo ajuera como él buscó en sus atropelladas, quebrando cercados de extranjeras armas en procura de su novia la libertad.

Ha de venir, el europeo no conoce este término, de la palabra araucana "cachú" equivalente a "amigo, camarada", o de "guacho", hombre que anda errante de la que podría provenir "guazo". Araucana también es cauchu, hombre fino y astuto.

En las documentadas "Etimologías Perú - Bolivianas" (1) veremos a **gaucho** como resultante de un trastrueque de **Huaccha** ("pobre", abandonado, sin padres) el actual guacho sin duda —cambiando la **h** por **g** y la **a** por **o**.— Un escritor cuzqueño, J. L. Cossio también la da como origen de nuestro vocablo.

En Méjico, jarucho, voz cuya semejanza hasta en el concepto observa Felipe Ferreiro.

José P. Bellomo anota que en la Puna tucumana aún se llama con la voz quíchua **huascho** al pájaro boyero o arriero, "ave triste y solitaria que canta reiteradamente, pero con largas pausas, al despuntar el día, contemplando como extasiada el panorama circundante, para enmudecer hasta el alba siguiente". (De Rev. Geog. Amer. N.o 83).

En 1790 aparece un manuscrito, según el erudito Torre Revello el más antiguo con la palabra "gaucho"; es hallado en un acta para crear un cuerpo de guardias vo-

(1) De Juan Durand.

lante para que "persiguiese y arrestase a los malévolos, ladrones, desertores y peones de todas clases que llaman gauchos o gauderios, los cuales sin ocupación alguna andan bagueando..."

Félix de Azara les llamará camiluchos, y también gauchos o gauderios. Familiar de esta última igualmente usada por Concolorcorvo en 1773, podría ser gaudeamus, española —la usa Cervantes— proveniente del latín "Gaudere", alegrarse, regocijarse, gozar.

Más atendible es su raíz indígena: en boca del pueblo subsiste la expresión "es muy gaucho" como elogiosa y sinónima de amigo y servicial.

El citado Azara nos dió graciosa definición "...hay por aquellos campos, principalmente por los de Montevideo y Maldonado, otra casta de gentes, llamados más propiamente gauchos o gauderios. Por ningún motivo ni interés quieren servir a nadies y sobre ser ladrones, roban también mujeres. Las llevan a los bosques y viven con ellas en una choza alimentándose con vacas silvestres.

Tienen tal idea de la igualdad, agrega, que creo que aún cuando el Rey acordase el título de noble a algunos particulares, ninguno les consideraría tales. El mismo Virrey no podría conseguir un lacayo o un cochero criollo". Es que para esto, habría de bajarse de su caballo, que era su pedestal. Heredó del indio este complemento indispensable, sólo que, más cómodo, le puso la cama encima de los lomos, llamándola recado. Como aquél no se separa del caballo ni para dormir. El indio, casi siempre viviendo en comunidad, forma un círculo con sus lanzas y sus familiares, y duermen con el caballo al centro como una bandera. El gaucho lo ata junto a sí, y si no halla ni estaca siquiera, con su cuchillo sin más trámite abre un pozo en el suelo, mete allí el maneador, lo recubre de tierra que apisona y sobre él van los bastos de cabecera.

Y un detalle importante para no extraviarse en caso de apuro, sobre todo si un peligro lo obliga a huir en la noche: al tenderlo orienta el recado hacia el rumbo a seguir.

Su amor al caballo era proverbial, sin él no puede concebírsele, de allí la tragedia contenida en la angustiosa frase de "¡En Chile... y a pié!"... Por eso no se extrañe el europeo cuando un pobre viejo "pedía limosna de a caballo", no recuerdo si en calles de Buenos Aires o Montevideo.

Cunninghame Graham, fino observador de tierras sudamericanas, refiriéndose a los paraguayos dice: "la mayor parte de ellos tenían uno o dos caballos flacos para montar, pero los caballos nunca fueron ni una necesidad absoluta ni un orgullo para la mayoría de los paraguayos, como lo eran para los centauros de la llanura en la Argentina y el Uruguay".

Más adelante ratifica este concepto que a través del tiempo aún nos halaga: "aunque montaban bien y domaban sus propios potros, no tenían como jinetes nada del orgullo que sienten por sus cabalgaduras y por ellos mismos, como característica de notarse, los gauchos del Río de la Plata".

¡Si aquí a los cinco años ya pedían caballo para sus travesuras, y sólo iban al suelo si el animal metía su vaso en alguna vizcachera o se desmoronaba en algún barranco tras las consabidas carreras tan del gusto de chicos y grandes!

Unas pobres guasquitas primera a manera de freno, y a poco aprovechando la ocasión de algún mandado, era de oírseles un ¡Cómo vi'a dir sin cuchillo!...

Que ya no se le caerá más de la cintura.

Y tendrá así su segundo juguete "de veras" con el que no tardaremos en verlo copiar a los grandes sus simulacros de duelos criollos. Maturrango y lerdo p'al cuchillo serán en su mente igual a un insulto. Estos entretenimientos se prolongaron hasta época reciente; oigamos a José Monegal hablando de la adolescencia de los Saravia: "Habían tomado la costumbre, unos y otros, de barajar (cruzar sus cuchillos) donde quiera que se encontrasen. Verse, echar mano al facón y hacer la más alta esgrima

gaucha, todo era uno. Muchas ocasiones la sangre tiñó el acero de las armas. Un día Chiquito ve a Aparicio trenzado con su primo. Hacía largo rato habían chocado las hojas de sus facones. La sangre había empezado a correr, y con ella a subir el hervor del amor propio de los mozos. Los facones buscaban, a veces, algo más que el brazo para herir. Chiquito se da cuenta de que en uno de aquellos vertiginosos a fondo, uno de ellos iba a quedar como para velorio. Les gritó, pero inútil; sólo facón en mano pudo detenerlos."

Enfrió a los gallitos, recriminándoles el juguete; más no pára ahí la cosa. Días después, uno de ellos, por tentarlo, cuando llega Chiquito a un galpón de la estancia "desenvaina de golpe y le tira un viaje. Chiquito saltó y en el acto tuvo su facón listo. Y con zarpazo de gato le partió la frente a su primo. Este bajó los brazos. Todos corrieron a protegerlos. Entonces habló Chiquito:

—Ya les dije que cuando se saca el cuchillo entre nosotros se haga a las deveras.

—Tiene razón, dijo Aparicio.

Después de esto nunca más barajaron los Saravia y los Feijoo."

Volvamos atrás, y en conferencia de Pablo Blanco Acevedo leamos lo siguiente: "Después las citas, en la abundante literatura de los viajeros del siglo XVIII son más frecuentes. Concolorcorvo en 1773, dice: "los gauderios o gauchos, son unos mozos nacidos en Montevideo o en los vecinos pagos. Mala camisa y peor vestidos, procuran encubrirse con uno o dos ponchos de que se hacen cama con los sudaderos del caballo, sirviéndoles de almohada la silla. Se hacen de una guitarrita que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas que estropean y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su albedrío por toda la campaña y con notable complacencia de aquellos semibárbaros colonos, comen a su costa y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando. Si pierden un caballo o se lo roban les dan otros o los to-

man de la campaña, enlazándolo con un cabresto muy largo que llaman rosario".

Lo cierto es que ya tenemos a nuestro gaucho, y en qué fecha, con "una guitarrita, tocando y cantando coplas que sacan de su cabeza"; casi nada para la época: guitarrero, cantor y poeta, o dicho en una sola palabra apretada de sugerencias: payador.

Desfallece un poco nuestro ánimo cuando en procura de versiones de aquel entonces, vemos que los escritores, teniendo al alcance de la mano el elemento vivo —casi podríamos decir— recurren para su definición a textos ajenos: digo esto en razón de haber hallado en el Vocabulario de Daniel Granada lo siguiente, referido a "gauderios como naturales de Montevideo y de los pagos comarcanos ...camisa ... vestidos ... poncho ... guitarrita ... coplas de amores que inventan... etc., etc.". Estas palabras, cuya semejanza con las de Concolorcorvo es evidente, las atribuye Granada a Pedro Estala, ubicándolas a fines del siglo XVIII. Algún día, si no nosotros, alguien se encargará de desenmascarar al plagiario, sea Concolorcorvo, sea Estala. Sospechamos del primero por lo turbio de su vida aventurera; pero nos falta fecha precisa y mayores datos sobre el segundo.

No deja de ser curioso que las definiciones citadas se refieran a "mozos nacidos en Montevideo o en los vecinos pagos", por un lado, y por otro "de aquellos campos, principalmente por los de Montevideo y Maldonado"; y la del acta de 1730 de "malévolos y ladrones" también referida a la Banda Oriental.

Nada pretendo insinuar con esta observación; ya bastante se ha debatido sobre si el gaucho primitivamente fué oriental, santafecino, o riograndense, y es más honorable imaginarlo contemporáneo de los tres países, aceptando la influencia del portugués fronteras al norte, y del indio misionero, por Santa Fé. Sólo resta decir que nosotros estamos justamente en el centro de ambas influencias, y que es hora ya de terminar con esas triviales discusiones por el "es mío y no tuyo" en el pasado de los pue-

blos, del Plata sobre todo, tan confundidos en sus primeros pasos.

Localizando al hombre en nuestro país, oigamos a Oyarvide opinar al 1796 sobre sus andanzas por los ríos Negro y Daymán: "...todos sin justicia ni religión y así el capricho del más valiente daba la ley a los otros, interín no era asesinado con toda su parcialidad, que era la decisión de la menor contienda o disputa, así sobre los juegos a que se entregaban el rato que dejaba la faena como para apropiarse las mujeres chinas que entre ellas vivían voluntarias y algunas adquiridas por violencia de las estancias de Misiones, de la jurisdicción del Arroyo de la China y Santo Domingo de Soriano..."

Digamos algo, bien se lo merecen estas llamadas "mujeres chinas".

Este término de chinas aplicado a la compañera del gaucho proviene, según Daniel Granada, del imperio incaico: "las vírgenes escogidas que en el templo del sol tenían a su cargo, entre otros ministerios, conservar el fuego sagrado a semejanza de las vestales de la gentilidad griega y romana, llevaban el nombre de chinas (criadas o siervas) de la luz del día. Chinas, así mismo llamábanse otras mujeres sujetas a determinados servicios en los templos del Inca. De ahí dimanó que los españoles llamasen al principio en el Perú chinas a las indias jóvenes y solteras que servían en los conventos de las monjas; después a las indias y mestizas que servían en las casas de familia."

Lo de robadas es una palabra un poco elástica en nuestros campos; el casamiento casi no existía, pues la religión era algo así como un adorno más, un nuevo detalle pintoresco. Vaga creencia a base de supersticiones y leyendas, menos amor a Dios que temor al diablo. Aquel tal vez sólo andaría en las poblaciones, dentro de la iglesia; este otro no, andaba errante como el paisano, enredado en líos con "la viuda", el lobizón, la luz mala, y hasta con las cuerdas de la guitarra —payador embrujao que venció a Santos Vega—.

Sus mujeres no eran cautivas robadas en salvajes

malones como los del indio, dejando un reguero de sangre de trágico saldo. Cuando el gaucho se apoderaba de alguna, no quedaba otro rastro que el de las patas del caballo, un poco más marcadas en el campo por el peso de la china enancada, con los brazos rodeando gustosa y estremecida el cuerpo de su hombre.

—Me la robó Fulano, dirán luego el padre o la madre para justificar, sin mucho odio pensando que veinte años atrás ellos hicieron más o menos lo mismo.

Y digno de notar, será la fidelidad de esa compañera en cuya honradez se va a mirar su hombre como en un espejo. El no concibe la vida con deshonor. Está lejos del indio en ese aspecto, y cerca del español. Sólo una mala y falsa literatura contemporánea, falsa y mala como letra de tango, va a cubrir de lodo su vida sana y simple.

Admiraríamos mucho más al Viejo Pancho, entre otros, si no hubiera pulsado tan porfiadamente la cuerda menos sonora de su hermosa guitarra.

Esta cuerda deshilachada suena feo (desmiente dirá el guitarrero) en "Mujeres y perras, tuito son lo mesmo", en "Que por qué yo ando ansina", en "La güeya" de tan subido valor poético, "Misterio", "Como todas" y tantas otras.

Se redime, fuerza es confesarlo, en "Lengua no ayuda" y en algún arranque varonil como el de "Horas negras y Recordando".

Otro punto a aclarar en el criollo es su sobriedad para la bebida, distinto en esto del indio que bebió entonces y aún sigue bebiendo en toda Sudamérica, sobre todo en sus fiestas.

Aquél iba mucho a la pulpería, se dejaba estar las horas; jugaba a la taba, tomará una copa o dos, nos invitará con otra, no olvidará la última p'al estribo. Eso es todo, ya que ni vino solía tomar.

Como al indio de la Banda Oriental han de apasionarle los naipes y las carreras. (No era raro ver en los ranchos de ambos alguna sota de espadas adornando la pared).

La pulpería será toda para él: isla encantada en el

océano desolado del campo, cancha de deportes, pista de baile, timba, gallera, pozo de noticias traídas en prosa por los viajeros o en verso por los cantores, teatro de sus hazañas con el parejero o con la sortija, escuela de cuchilladas y de guitarreos, en fin, elemento sociable único en la campaña.

Hubo muchas en nuestro país; junto a un paso, a la salida de un pueblo, en pasajes obligados, casi siempre a cargo de algún extranjero más o menos acriollado, y hasta en lugares inverosímiles, esta vez, claro está, defendida por un criollo; y no se extrañe el lector desprevenido por lo de "defendida". La consabida reja no era lujo vano por hermosearla sino defensa de fortín solitario que se basta a sí mismo. Hubo casa con rejas provistas de un dispositivo sólo al alcance del pulpero que dejaban repentinamente encerrado a todo aquel que pretendiera "faltar", palabrita ésta que abarca desde el hecho de irse sin pagar una copa o provocar a algún cliente del pago, hasta pretender asaltar a mano armada su comercio.

"Los libros de la Administración portuguesa del año 1821, es decir en las postrimerías del dominio lusitano en campaña, contienen la constancia de haberse autorizado que se abrieran más de veinte pulperías en el Campamento del Daymán". (1)

No sólo en la campaña, en Montevideo vamos a encontrarlas a menudo; en estadística de Florencio Escardó. hecha en 1872 vemos dos ferreterías, 19 mueblerías, 2 guitarrerías, 2 reñideros, 75 cafées, y la friolera de 288 pulperías. Hay también, es interesante, 129 músicos ambulantes, "...por ello se ve con frecuencia recorrer la campaña oriental, hombres (generalmente italianos) que con un tablero de figuritas de yeso, o con un organito van haciendo su negocio sin gastar en casa ni en comida."

Hemos nombrado las corridas de sortijas como uno de sus favoritos entretenimientos; agreguemos que lo fué también del hombre de las ciudades habiendo perdurado

(1) De "Fundación de Salto" de Gilberto García Selgás.

hasta fines del pasado siglo y comienzos de éste en plena Capital.

En octubre de 1834, por ejemplo, en fiesta patriótica celebrada en Mercedes "hubo sortijas corridas por comparsas de caballeros".

Un aviso tomado un poco al azar, en "El Siglo" de Montevideo, correspondiente al 21 de mayo de 1866: "Varios jóvenes se han cotizado con el objeto de correr la sortija hoy a las cinco de la tarde en el camino del Miguelete frente a la quinta del finado General Don César Díaz..." y sigue comentando la segura asistencia de hermosas damas y caballeros de la sociedad.

Igualmente la Plaza Artola de trágicos recuerdos, será teatro amable de esas contiendas corridas por veintenas de buenos jinetes.

El circo de los Podestá hubo de aguardar para su función, se realizara la consabida "corrida de sortijas en un boliche del Cerro, frente a cuya puerta estaba plantado el arco."

Dejando a un lado estas reminiscencias volvamos al objeto de este capítulo, y veremos con qué frívola ligereza se ha titulado de vana literatura "colgarle al gaucho una guitarra como detalle típico por empeño en hacerlo trovador". Son palabras del historiador Vicente Rossi, que no compartimos en absoluto. (Nimbada de gracia, Santa Rosa de Lima sonríe desde el cielo recordando su dulce pecado de haber gustado un poco —un poquito no más— correr sus dedos por entre las cuerdas que echaban al aire milagrero amables melodías de angélico encanto; yo he sorprendido entre quienes ahondan en ese pecado una medallita de esta Patrona de los Guitarristas...)

Es lamentable que en la tierra de la guitarra diga Rossi esas cosas, y resulte necesario, aún a riesgo de fatigar con citas abundar en las siguientes: en la valiosísima recopilación que hace el P. Grenon en un libro sobre los instrumentos primeros de estas tierras (1) halla en 1608:

(1) "Nuestra primera música instrumental". Datos biográficos por el P. Grennon S. J.

"en lo gastado para el niño Nicolás García se ennumera: una **guitarra de ébano negro.**"

"En 1650: en el capítulo de acusaciones contra las informalidades del Sargento Cubas hay una prueba de que era de sentimientos falsos, pues "inmediatamente acabados los oficios divinos, se fué a una boda y en ella **cantó a la guitarra,** de donde se colige que dicho sentimiento fué fingido."

Entresacando datos de los anotados por este prolijo buceador de archivos argentinos, citaremos dos más, hasta tanto logremos tiempo para hacer rebúsqueda igual en orientales archivos, seguros de hallar gran semejanza en los datos.

"En 1676: el General Don Gregorio Luna dejó textado que "el Teniente José Sánchez de Loria me es deudor de una **guitarra grande, hecha en el Brasil.**"

Y otra finalmente, del 1686, si no colgada a un gaucho, si a la honra de una niña desaconsejada: "En el aquel año pedíase ante la justicia indemnización por la deshonra sucedida a Teresa hija de Pascuale Bazán; pero fué desatendida y negada la satisfacción pedida, porque ella misma y otra niña desaconsejada se expusieron; "pues estaban chacoteando y **guitarreando** y cantando sin guardar el velo de doncellas, y que las susodichas de noche, fuera de la compañía de su madre en las fiestas que se hacen de noche de fuegos, cohetes, baile que suelen hacer el festejo de la Cruz".

Oigamos ahora a dos historiadores nuestros, Bauzá y Orestes Araújo; dice este último —que agrega enseguida una cita de Bauzá: "La música y el canto fueron cultivados por los españoles y americanos (excepción hecha de los indios) antes de la fundación de Montevideo. A pesar de la rudeza de sus trabajos, que consistían casi exclusivamente en faenar ganado, no eran extraños al baile y al canto. El faenero clandestino, el changador, el "gauderio" gustaban de vagar por los campos, o se hacían notables por sus lances amorosos, sus rencillas y sus cantares...

trovadores melancólicos que al son de la **guitarra** cantaban endechas de amor, y enseguida reñían a cuchillazos por la menor palabras; valientes hasta la temeridad y supersticiosos hasta la ridiculez". (F. Bauzá).

Sigue diciendo Orestes Araújo: "Siendo el punto de reunión la pulpería y su afición el canto y el baile, **la guitarra** no faltaba nunca en ninguno de estos establecimientos". Y transcribe luego la conocida referencia de Azara: "En cada pulpería hay una guitarra, y el que la toca bebe a costa ajena. Cantan yarabis o tristes, que son cantos inventados en el Perú lo más monótonos y siempre tristes, tratando de ingratitudes de amor y de gentes que lloran desdichas por los desiertos". Tras esto, Araújo se remite a la opinión de Juan Cruz Ferrer que copio sin compartir en absoluto con su atribuída identidad con lo español: "Los cantos andaluces de melancólica poesía unas veces, de gracia inimitable otras y de intencionada ironía muchas, tienen aquí sus equivalentes en espíritu y en la forma. Las **milongas** y **vidalitas** hacen sentir como las **peteneras** y las **soledades**, porque como ellas, están inspiradas en la musa popular, puramente subjetiva, incorrecta en ocasiones, pero siempre fresca, sana y dulcísima. Los bailes americanos como los cantos, tienen también su relación íntima con los españoles; y **el gato**, la **media caña**, etc. tienen igual carácter que las seguidillas, la jota y otras, en cuyos tiempos, pasos y figuras no hay a veces ni un punto de diferencia. Y tanto aquí como en la República vecina y en España, el acompañamiento principal, es complemente indispensable es la **guitarra**, degeneración de la cítara, si se quiere, pero que puesta en buenas manos, ya sean de un gaucho, de un huaso o de un **tocaor** suena a gloria. Lo que no puede negarse es que la **guitarra** es nuestra y que, al sonido de sus vibrantes cuerdas, se ha formado un monumento de música y poesía". (1) Aclaremos nosotros que no basta para semejar los cantos hispanos a los criollos estar inspirados

---

(1) Si Araújo se atiene a la opinión de Ferrer, no estará demás recordar el origen español de nuestro historiador.

en la musa popular, subjetiva e incorrecta; con ese criterio todos los países tendrían igual folklore. No es necesario entrar en análisis técnicos; basta escuchar una vidalita frente a una soleá, una milonga ante una petenera —octosílabos en décima no es lo mismo que en cuarteta. ¿El gato y la media caña iguales a jotas y seguidillas? Por favor...

Ni en la música ni en la coreografía. Sólo se asemejan en la guitarra, lírica herencia que agradecemos porque jerarquiza al gaucho; dice bien Zum Felde: "Todo gaucho toca la guitarra y sabe cantar una copla; pero el payador, el cantor ingenioso o inspirado, el que anda de pago en pago, con su guitarra y su aventura a la espalda, haciendo reír y llorar a las almas rudas, el que pasa horas enteras improvisando coplas al son del ronco bordoneo en medio de un atento círculo de auditores, es la flor del gauchaje, un aristócrata, agasajado por los hombres y requerido por las mujeres".

En "Bosquejos Históricos del Uruguay", F. A. Berra, abogado, etc. cuya 4.a edición es de 1895 (la 1.a sería de 1885 más o menos) hallamos lo que sigue: "Los campesinos criollos y mestizos solían reunirse, y amaban la música, el canto y el juego. Sus reuniones solían ser accidentales y tenían lugar en las pulperías. El que tuviese algún dinero invitaba a todos a beber aunque le fuesen desconocidos. El pulpero llenaba un vaso con aguardiente (pues no era el vino agradable al gaucho) y el **obsequioso** lo daba sucesivamente a todos, hasta que el líquido concluyera. Luego se repetía esto mismo varias veces, mientras hubiera dinero que gastar. Los invitados tenían que aceptar, porque de lo contrario era ofensivo, y estas ofensas provocavan duelos a cuchillo, que a menudo costaba la vida a los actores. Mientras se bebía, **un guitarrista** (que nunca faltaba) lucía su habilidad tocando y cantando tristes que disponían a la melancolía por el asunto desgraciado de los versos y por lo aflictivo de la música. Se solía aprovechar estos encuentros para satisfacer la gran pasión del gaucho, que era el juego del naipe. Tendían en el suelo un poncho,

se sentaban en cuclillas teniendo bajo el pie la rienda de su caballo, y jugaban hasta que hubiesen perdido cuanto poseían, incluso la camisa".

Cuatro ediciones por lo menos tuvo este Bosquejo Histórico de F. A. Berra, abogado, etc. Y lo lamentamos pues en general se expresa con insolente desprecio del gaucho oriental incluso se llame Rivera o Lavalleja. En cuanto a Artigas lo trata con encono tan visible como lamentable. Despreciar al gaucho era su característica. No sé cómo lo admitía cantor y guitarrista. Quizá era un nuevo defecto para este señor.

En el prólogo a la reproducción fascimilar de la "Estrella del Sur" (semanario publicado por los ingleses en el Montevideo de 1807) leeremos que "un oficial de la expedición del Brigadier General Craufurd es también sensible al culto de las mujeres de Montevideo". Tras comentar "su belleza, buen humor, mucha vivacidad y pronta inteligencia" dice así: "El sexo femenino es amante del baile y valsan de un modo exquisito, muchas saben música, y con frecuencia se oyen al pasar el sonido del Piano o los tonos de la Guitarra; pero sus adornos raras veces pasan de éstos; y aún se dice que pocas saben de escribir antes de casarse; aquí sólo hay una librería y en ella habrá veinte o treinta volúmenes".

(Esa solitaria librería se enfrenta pocos años después a dos guitarrerías...)

Un orden más o menos cronológico nos sitúa —en la época artiguista, por el 1810— ante una figura simpatiquísima poniendo cadencias de Cielitos y bordoneos que suenan a gloria entre ruidos de sable: Hidalgo.

Patriota como pocos, si no pudo su físico precario (muerto en flor, de una tisis) con el peso de su sable, se colgó una guitarra, más liviana y con sus heroicas cuartetas contra españoles y portugueses hizo más de seguro: una guitarra bien templada puede valer más que un acero de temple mediocre.

Su alta voz se cierne sobre el Plata y llega hasta Buenos Aires en alas de un Cielito que después se hizo muy popular entre los argentinos:

"El que en la acción de Maipú
supo el Cielito cantar
ahora que viene la armada
el tiple vuelve a tomar."

(Este tiple nombrado, creo haberlo dicho, es nuestro popular instrumento).

"Aunque yo compongo cielos
y soy medio payador"

dice él y yo no quisiera desmentirlo. Por eso lo dejaría así no más con guitarra y todo hecho bronce frente a los muros artillados de Montevideo entonando sus épicos versos.

Cansado de hallar en el romanticismo cursi de la época la tan gastada lira de los poetas, yo le sonrío con cariño a través del tiempo por haber sido el primero en trocarla por la guitarra tan hondamente nuestra.

No habría de enojárseme Bartolomé Hidalgo al verse payador de verdad: hombre culto para esos tiempos escribió otras cosas a lo pueblero que no arriman una leña a su fogón de criollo.

Aunque sí a su condición de patriota: "Surge en el campamento de Artigas aquel himno o canción patriótica de que nos da noticia El Censor (de Buenos Aires) del que sabemos que su autor era Bartolomé Hidalgo y que se cantaba en 1812 al son de los clarines. Al publicarse la canción —muy difundida en el Plata— se agregaba lo siguiente: "es una hermosa marcha militar con que he visto un ejército de 5.000 patriotas cantándola con lágrimas de entusiasmo" (1).

Recordaremos sin comentarios como titulábanse en la época estos versos: "Cielitos que **con acompañamiento de guitarra** cantaban los soldados del ejército patriota frente a las murallas de Montevideo".

(1) De "Antecedentes del Himno Nacional" de Edmundo J. Favaro. Boletín Latino Americano de Música, tomo IV.

Revisando con amor nuestro pasado encontraremos en esos mismos años pulsando la misma cuerda épica de su... (lira, íbamos a decir contagiados) de su guitarra, pues, a un poeta esta vez con espada al costado:

"Cuéntase que el verso producía particulares sensaciones en el ánimo del gaucho. Valdenegro, el poeta de la emancipación artiguista contra la Junta de Sevilla, escribió después del triunfo de Las Piedras unas hermosas **décimas** sobre los españoles, y, habiendo notado que producían un efecto de estimulante guerrero en las filas de las tropas patriotas, concluyó por dirigirse en verso a sus soldados cada vez que debían entrar en combate, triunfando muchas veces de los aguerridos ejércitos realistas entre los alegres cantares de la soldadesca entusiasmada". (2)

Ya entramos, como hemos visto, en un género medio diablo para versificar: la décima. Esta cita no nos la muestra —por la calidad del autor— como medio popular, accesible para los payadores todavía, pues es de presumir que entonces empleaban estrofas más breves y sencillas.

Con este mismo título de décima nos enfrentamos a una interesante página del historiador Carlos M. Maeso(3), relacionada con la noche aquella en que treinta y tres estrellas inolvidables fulgieron en el cielo patrio:

"En la noche del 19 de Abril de 1825, cuando los 33 habían desembarcado, pisando al fin la tierra natal, un grupo de oficiales rodeando un fogón departía amistosamente, abriendo el alma a las expansiones patrióticas y conversando sobre la homérica empresa que los traía a la República.

La conversación se mantenía animada y cordial, cuando uno dijo que el cadete Don Andrés Spikerman conocía y cantaba una famosa **décima** en la que se ponía de oro y azul, como vulgarmente se dice, al General Don Juan Antonio Lavalleja. Entonces el Jefe de los 33 pidió a Spikerman que cantara la décima.

(2) "Semblanzas Históricas", de Leogardo M. Torterolo.
(3) "Tierra de Promisión".

El respeto natural hacia su superior hizo que Spikerman tratase de eludir el compromiso en que le ponía, pero el Gral. Lavalleja insistió en su pedido y ya no le fué posible al cadete manifestar una negativa terminante.

Spikerman cantó la décima que fué escuchada con toda atención por los presentes, y cuando concuyó, el Gral. Lavalleja, dirigiéndose a un oficial le dijo:

—¿y cómo se llama el autor de esos versos?

—Es un español llamado Valverde, que sirve como Teniente en el Regimiento de Dragones de la Provincia, le respondieron.

—Bueno, agregó el Gral., ese oficial va a ser el primero que tomemos."

Salteando algunas líneas, nos enteraremos de que "después de un pequeño combate, la columna enemiga fué derrotada, cayendo prisionero un oficial, que, averiguando su nombre, resultó ser el Valverde, autor de la décima compuesta en Montevideo contra el jefe de los 33"

En tren de transcripciones, no me resisto ante una semblanza de nuestro gaucho hecha por una muy seria personalidad extranjera, me refiero a Darwin en su "Viaje alrededor del mundo", quien nos dice de sus andanzas por Minas y Maldonado en 1832:

"Por la noche hicimos alto en una pulpería o tienda de bebidas. Durante la noche vinieron numerosos gauchos a beber licores y a fumar puros; su continente llama sobremanera la atención; por lo general son altos y bien formados, pero llevan en el semblante cierta expresión de orgullo y sensualidad. Usan con frecuencia bigote y cabellera negra rizada, que les cae por la espalda. Con sus trajes de brilantes colores, grandes espuelas, que suenan en los talones, y cuchillos sujetos a la cintura, como dagas (y usados a menudo), parecen una raza de hombres muy diferentes de lo que podría esperarse de su nombre de gauchos o simples campesinos. Excesivamente corteses, nunca beben una copa sin invitaros a que los acompañéis; pero mientras os hacen una inclinación demasiado obsequiosa, parecen dispuestos a degollaros si la ocasión se presenta...

.. ..

"Al llegar a la morada de un desconocido se acostumbra a observar algunas minucias de etiqueta: acercándose poco a poco a caballo a la puerta, se saluda con el ¡Ave María! y hasta que alguien salga e invite a apearse no es correcto abandonar la cabalgadura; la respuesta es: "sin pecado concebida". El dueño de casa no hace nunca a su huésped una sola pregunta fuera de las más extrictas reglas de urbanidad, mientras que el campesino sudafricano pregunta al forastero dónde ha estado, de dónde viene, qué oficio tiene, cuántos hermanos e hijos... La noche se pasó en fumar y **en cantar al son de la guitarra alguna canción improvisada.**"

Un breve salto a París y hallaremos con motivo de la odisea de los cuatro "derniers charrúas", en un artículo de Le National fechado el 12 de julio de 1833, y titulado "Los charrúas y los Gauchos", algo referido a estos últimos: "Leurs danses sont assez gracieuses; ils dansent ordinairement, et des heures entiéres, au son de la guitare, sur una mesure a trois temps." Oportunamente diremos nuestra sospecha sobre esta danza a tres tiempos al son de la guitarra.

Bonavita en "Sombras Heroicas", dirá: "Es un capitán de las Piedras que conoció el Ayuí, y que 30 años más tarde, todos sufridos sobre el caballo de combate, contemplaba en ese Durazno de leyenda. 20 mil almas que forman un nuevo éxodo magnífico y doloroso, en medio del cual, una noche en que no tuvo pan ni ponchos para el hambre y el frío de su pueblo, supo entregarle cantores y guitarras, y un baile nativo, estirado hasta la madrugada, porque el bastonero era gaucho, y se llamaba Estivao".

W. H. Hudson, hijo de norteamericanos, nacido en Quilmes en 1841, se va definitivamente a Inglaterra en el 74. De una larga estada en la Banda Oriental nos dejó su "Tierra Purpúrea". Y en ella recuerdos interesantes del 66 o 67: En una humilde estancia de Durazno, ..."despues de una abundante cena, tuvimos **canto y baile al son de la guitarra, que cada uno de la familia, excepto los ne-**

nes, tocaban un poquito". (Aclaremos, que fuera de estos nenes, eran diez o doce los componentes, de ambos sexos) "Como a las once me fuí a acostar y tendiéndome en el suelo, sobre mi tosco lecho de ponchos, bendije a esa llana y hospitalaria gente. —Caramba —pensé— qué campo tan glorioso le espera aquí a algún nuevo Teócrito! ¡qué indeciblemente trillada y artificial parece toda la poesía idílica a la fecha escrita, cuando uno se sienta a cenar y toma parte en el airoso **cielo** o **pericón** en una de esas lejanas estancias medio incultas sudamericanas!". — Poco después agrega Hudson: ..."a la noche siguiente se repitieron el canto, el baile y los otros entretenimientos pastoriles".

Sigamos con los extranjeros curiosos de nuestras costumbres; rememorando sucesos del 70 dirá Graham ya citado: "...en un pequeño rancho, en un recodo del gran río Yí. Un ciego paraguayo de muchos años tocaba la guitarra y un negro enorme le acompañaba en el acordeón. De cuando en cuando uno de los dos rompía en un canto altísimo y melancólico que forzaba al auditorio, después de escuchar tiempo suficiente, a imitar su gemebunda melodía y sus extraños compases. Los hombres se alzaron, y quitándose las espuelas, se retiraron al rincón de la pieza donde las mujeres se habían amontonado como para protegerse las unas a las otras, con un cumplimiento las trajeron al espacio destinado a las danzas. En los intervalos **el ron** fluía copiosamente. Los danzantes se secaban el sudor de la frente; los hombres con el pañuelo que llevaban alrededor del cuello y las mujeres con las mangas. Tangos, **cielitos** y **pericones** se sucedían los unos a los otros" (1)

No sé a qué fecha exacta se refiere Graham en estos recuerdos, evocados por él algo fantasiosamente; comienza su libro hablando del 1870. Tal vez exista alguna confusión en los nombres: ¿cielitos y tangos juntos? Concedamos que el viejo cielito guapeara en los bailes de campaña todavía; pero el tango —tango argentino como le lla-

---

(1) Río de la Plata, de Cunninghame Graham.

ma— habría que admitirlo recién nacido entre los gauchos y las chinas de las costas del Yí...

Esta confusión nos recuerda aquella otra tan conocida (2) según la cual un extranjero de paso por Montevideo, enterado de la revolución entre blancos y colorados, pregunta:

—¿Quién ser Presidente ahora?

—Batlle, le contestaron.

—¿Y quién guerra contra él?

—Aparicio.

—All right, y anota estos datos en una libretita.

Alejado de estas tierras por sus negocios, regresa 34 años después. Al ver que se está combatiendo, luego de consultar sus apuntes, averigua:

—¿Quién ser Presidente ahora,

—Batlle, le dicen.

—¿Y quién guerra contra él?

—Aparicio, le vuelven a contestar.

¡Oh, se admira, tantos años peleando y no cansar guerra todavía!...

Los dos presidentes del mismo apellido Batlle, frente a Timoteo Aparicio y a Aparicio Saravia (comunmente llamado Aparicio) respectivamente, le crearon una confusión de tiempo, como pudo haber sido la del tango frente al cielito.

No pasemos de largo frente a esa escena del baile de Graham. Se desprende de los transcripto algo hondamente sugestivo. Por lo pronto observemos que se nos cuela de rondón un nuevo personaje: el acordeonista. Esta aparición nos hace meditar. Ya no el payador, o cantor guitarrero —son sólo matices frente al recién llegado— sino el contraste dentro de un arte semejante; hasta el color moreno de su piel acentúa la diferencia.

Al payador lo veremos cantando con su vihuela al modo lírico y natural de los pájaros, porque sí, por orgu-

---

(2) Se refiere a ella "Sangre de Hermanos", evocación histórica de nuestras luchas civiles.

llo, por gala y si algún interés asoma en sus ojos es porque se le van tras los de una mujer, y como el pájaro macho canta para seducirla.

Este moreno tiene de otro color su arte: hace música para vivir, no por sórdida codicia, sino porque la vida no le es tan fácil en tierras extrañas.

Hacen bien la pareja: el guitarrero es ciego, no le ve el color de la piel, pero le adivina el alma que se estira y se agranda en el acordeón. Y son amigos, porque el negro lo conduce —gigantón lazarillo— y lo defiende llegado el caso; y el ciego a su vez, en pago, "le permite" que lo guíe.

Y son socios; cuando trabajan en algún baile, al negro grandote no se le van sin pagarle.

Pero son rivales: cuando tocan. El ciego se acuerda de sus ojos pensando cómo hubo de transigir, al juntarse con un acordeón que le tapa los mejores bordoneos con los sonidos chillones de ese "estrumento, gringo había de ser...".

Y el moreno a su vez ha de sofrenarse al tocar, por no enojar al ciego celoso que a veces hasta "l'erra a las cuerdas peludas y añididas" de tanto esforzarse porque le oigan.

Lleguemos, si tenemos el candor necesario, hasta el corazón del guitarrero; entremos comprensivos por el claro y sonoro camino de las cuerdas, y habremos de tropezar muchas cosas hermosas que por pudor no nombro. Después, salidos de allí con un claror de amaneceres campesinos, pensemos en nuestro hombre situado en la época de la patria —niña cándida como toda América.

El guitarrero frente al acordeonista venido de las Uropas, frente al inca flautero (el indio no decía flautista), y aún más frente a los tocadores de caja y tamboril, va a establecernos verdadera jerarquía de artista.

Hemos hallado términos despectivos sobre él: rascadores de guitarra, guitarrita que tocan muy mal, etc.

Invitaríamos a los autores de esas frases a comprender prácticamente la dificultad existente desde el comienzo en el simple hecho de afinar una guitarra. Y qué guita-

rras! Fabricadas algunas en América por pacientes aficionados, carentes del conocimiento de la técnica imprescindible para lograrlas no ya de pasable acústica y sonoridad, sino de algo más fundamental, como es el dar notas más o menos aproximadas a lo que deben ser.

En cuanto a las traídas de España, basta pensar en las posibilidades económicas del nativo, principalmente de la campaña. Y aún con cuerdas "de alambre", como él decía. Templar "eso" presume una paciencia extraordinaria, hija de un amor a la música digno de todo respeto.

A poco que se compare nuestro instrumanto con los otros citados, comprenderá cualquiera la enorme diferencia de dificultades. La quena o flauta americana, tiene solamente cinco o seis agujeros —de ahí la escala pentatónica de los quechuas; luce un hermoso sonido en boca de un buen flautero, es cierto. Tiene su técnica algo así como la "embocadura" de los instrumentos de viento; pero salvado ese escollo al principio, ya después no hay mayormente otros para tocar o para crear nuevas melodías. La guitarra, no; cada nota es resultado de un nuevo esfuerzo, y sobre todo ahí está —como un cuco— el acompañamiento, ausente en la quena.

Intervienen aquí problemas de armonía a resolverse instintivamente.

—Yo rasco un poco, de oído no más, dice el paisano nuestro.

Respetemos esa humildad, hay mucho arte contenido en tan simples palabras.

Un pianista, ante una partitura cualquiera, no nos asombra mucho como repentista; en orquestas mediocres o populares hay muchos capaces de tocar a primera vista.

En el instrumento nativo, en cambio, aún los músicos cultos requieren anteriores y pacientes estudios para tocar medianamente alguna cosa.

A este propósito, tengo amigos en campaña (allá hay amor de verdad) capaces de confesar sin asomo de rubor que

—Hace cinco años que estoy estudiando Recuerdos de

la Alhambra; me va saliendo bastante bien. (Ellos llaman por ese nombre al Estudio o Trémulo de Tárrega, y en verdad se expresan bien).

—Las Variaciones de Sors-Mozart las empecé a estudiar antes de casarme, me decía uno cuyos hijos ya iban a la escuela.

Debo advertir que esta paciencia no es por pulir la ejecución, es por tocarlas, por oírselas tan sólo.

La ausencia de maestros en el interior produce estos casos. Comienzan por sacar ",de oído" alguna milonga, y caídos ya en la red de esta sirena, cansados de la monotonía de los mismos acordes, encargan a Montevideo un "Método para tocar la guitarra" por cifra en pocas semanas, texto rudimentario y sin posibilidades. Se afina el gusto y ya esto no alcanza, y es entonces cuando eligen —un poco tarde, pues han adquirido malos hábitos de digitación— algún texto mejor.

Han venido años, hijos y obligaciones; cómodamente hoy la radio "le alcanza" —como dicen los locutores— la música preferida. Pero allí está siempre, en un rincón cualquiera con sus cuerdas tirantes, la ventanita encantada por donde a veces echa a volar su musical lirismo. Y en un cajón unos papeles de música, muy viejos y amarillentos los más de ellos.

Ahora bien, comparando culturas y posibilidades del hombre de la ciudad con el del campo, huelga todo comentario sobre las desventajas de este último; de ahí su frase proverbial: "la guitarra no tiene fin".

Y aún existe otro detalle digno de mención: no hay un instrumento en estas tierras más amado ni más vituperado. Antes del 1800 —lo hemos visto— podría significar desprecio por lo inferior de su ejecución; pero después —y es triste confesarlo— será desprecio por la profesión.

Es algo muy sutil para decirlo en pocas palabras.

En ciertas ruedas, o muy bajas o muy altas de cultura el hombre pudo sentirse cómodo pulsando una vihuela, será comprendido; pero al hallarse en las medianas con tacos para parecer altas, un notorio desdén será su cosecha.

No hablo de tiempos muy lejanos: antes de Miguel Llobet y de Andrés Segovia sobre todo, aún existiendo Tárrega y Sors no había jerarquía para su música. Esto era general hasta en los propios grandes músicos. Sabido es que Berlioz era un ferviente cultor de la guitarra, probaba en sus cuerdas el efecto de los acordes para componer sus obras. Pues bien, en una biografía de Paganini vemos que con motivo de un concierto de este violinista en París, su amigo Rossini le dice que Berlioz le ha hablado de él. El brujo del violín, sin más trámite, rehusa que le nombren a "ese músico fracasado y metido a crítico, que anda por ahí dando lecciones de guitarra". (1)

Es cierto, la vida de este genial bohemio fué muy dura en sus comienzos; pero lo interesante es que el propio personaje que tan despectivamente se expresaba, era aún un más apasionado amante de la guitarra. Tal es así que abandonó el violín por espacio de cuatro años a fin de dicárselos a aquélla, para la cual escribió varias obras, una de ellas, Minuet, digna de haberse salvado del olvido. Y aún más, aquel gran violinista Sívori —discípulo suyo— daba conciertos ejecutando obras de su maestro, acompañado por éste... en la guitarra. La cual fué regalada después a su amigo Berlioz, conservándose esta reliquia en un museo de París, según nos dirá Prat en su documentado Diccionario, por el cual sabremos también que fueron guitarristas, entre otros el gran pintor Goya que la dibujó en varios de sus cuadros más hermosos, Julio Romero de Torres, Gounod que escribió un pasacalle para sus cuerdas —cuya guitarra se conserva también en un museo de París— Massenet y Saint Saenz.

Volviendo a nuestro país, es curioso constatar que en el siglo pasado medio Montevideo tocaba la guitarra y el otro medio escuchaba. Pero en casa, y en pantuflas. — "Si llegaban visitas", tácitamente los dos medios fingían ignorarlo.

---

(1) "Paganini", de Marcel Thibaut.

¿Causas? Cuando el hombre del período colonial y aún posterior, se barniza de cierta cultura extraña a su medio, llevado de un snobismo romántico y cursi —lo notamos fácilmente en la literatura— comienza por "desdeñar" (entre comillas, felizmente) lo que más ama. Lo nativo, aún mejor, la guitarra, es la amante realmente querida, pero de cuyos amores de china humilde se avergüenza en público. Aunque en el lecho conyugal se duerma sin más trámite, por falso lucimiento prefiere "casarse" con algún instrumento de más categoría al son de transcripciones y arias de Rossini o de Donizetti.

En campaña sucedía algo semejante, pero por distinta razón. El gaucho se vanagloriaba de pulsar las cuerdas; de coturno sirviéranle para criollo destaque. Pero entre las mozas. Mas éstas tenían sus padres, con mayores años y aún más desconfianza en la seguridad de las cuerdas...

En la semblanza ya mencionada de Aparicio Saravia surge esta "idea" contra estos líricos personajes; en su juventud Aparicio descollaba entre los suyos como buen payador. De buena fé pone sus ojos en Cándida Díaz; pero los padres de ésta saben "las mentas de cantor y guitarrero" del futuro caudillo, quien deberá, por consecuencia, desplegar ardides de toda índole no sólo para casarse con ella sino hasta para bailar una simple pieza.

En cuanto a la literatura criolla está llena de rechazos paternos. Javier de Viana dirá por boca de futuros suegros: —"Mal bicho, no me gusta, pa pior es guitarrero". O si no todos los defectos encarnados en un Satanás criollo: —"Si se pasa la vida cantando décimas... sabe tocar la guitarra, es güen bailarín y corredor de sortija, pero trabajar...".

Ahora que, como dijimos antes, el gauchito trovero tenía sus ventajas con las chinas por el lado zurdo. Con gracia y sin muchos rodeos nos lo va a decir mejor un poeta nuestro que no tiene en las letras el puesto honroso que se merece. Suena su nombre cuando se estudia a Martín Fierro. Vive a la sombra de este inmenso ombú americano;

mas la gente no sabe cuánta influencia tuvo al principio este talita nuestro en los primeros estirones del coloso argentino; del cual, a poco que lo sacudan, caen unas diminutas florecillas de gloria sobre el oriental. Más no pretende él, con eso le alcanza para seguir viviendo. Hablo de Lussich. Antonio D. Lussich, un poeta. Más aún: un payador.

Sentado frente al mar, rodeado de árboles, la guitarra en el regazo, canta y espera. ¿Qué espera? ¿La gloria? El sonríe y aguarda confiado. Más esperó Hidalgo en la misma postura, y le llegó al fin. A don Antonio le llegó también, por el lado del mar; pero wagneriana, envuelta en oleadas de música atravesada por ayes desgarradores en trágicas noches de naufragio. Y ahora está frente al mar por las dudas, por costumbre; pero espera una gloria con música más querida, nuestra, de guitarras. Pues fué ante todo, payador.

Perdón si me he ido del tema. Yo sólo quería decir lo lindo que escribe este hombre, y ayudarme de él para mostrar —como decía antes— la atracción donjuanesca de las seis cuerdas en el corazón femenino; véase si no:

"Suelo privar de cantor,
y en esto a naide embidéo
porque cuando yo punteo
la guitarra pa templar
saben bajarse a escuchar
hasta las aves del cielo".

Con esta confianza tan característica de los payadores, el gaucho Pichinango —Ovidio criollo— da estos consejos a un amigo, explicándole "cómo el ser muy pitador me ha sido de gran provecho" con las mujeres:

Llega a la puerta de un rancho...
—¿Mi china, me dá un jueguito?...
—"Cómo nó, pase adelante"
y le alcansa el tisonsito.

Se apea usté, manea el pingo
saluda y corta pa dentro,
y ve si el terreno es blando
pa clavarse hasta el encuentro.

La moza prepara el mate
Mientras l'agua se calienta;
di'ay le ofertan la guitarra
y usté a rascarla se sienta.

Y entre trobo y bordoneo
como quien no dice nada
le sopla al óido un cielito
apariao de una tanteada.

Cuando el criollo es albertido
la carta copa en el aire
y va largando de a poco
pa no esponerse a un desaire.

Sinó, la caza del moño
cantándole de seguida,
Más te quiero, trebo hermoso
que el moribundo a la vida".

Conocida es la costumbre en el pasado siglo de velar a los angelitos con baile y libaciones, y aún del peregrinaje del pobrecito muerto por ranchos vecinos que lo solicitan —validos de la amistad de los padres— a fin de velarlos, pretexto en realidad para organizar fiestas similares; nuestra literatura trae muchas referencias sobre esto. Sin embargo quizás no se sepa esta otra costumbre no menos curiosa, según aparece en recuerdos de Calixto el Ñato publicados en El Fogón del 19 de enero de 1896:

"Otra clase de ceremonias se hacían en los entierros de ángeles, que era al parecer más ridícula pero que tenía su explicación entre aquella buena gente.

Consistía en un acampañamiento con música de guita-

rra, y a veces acordeón que tocaban piezas alegres, entre el ruido de cohetes de la India que iban prendiendo por el camino hasta llegar al Campo Santo.

Los músicos generalmente vestidos a la criolla y con guitarras adornadas con cintas y colgadas al pescuezo, iban detrás del cajón del angelito, que conducían por lo común algunos muchachos, y enseguida el acompañamiento".

Estos entierros con baile me recuerdan una evocación de la Virgen de Ytatí, virgencita india traída a Tacuarembó desde las Misiones en ocasión de la conquista que de esos pueblos hizo el general Rivera.

"Era costumbre antiguamente y no sé si aún subsiste que cuando la gente moza se quería divertir se buscaba el pretexto de la Virgen de Ytatí; se la iba a buscar y se organizaba un velorio en alguno de los ranchos de los alrededores del pueblo (Tacuarembó) en los cuales so pretexto de "velar" a la Virgen se bailaba o se jugaba a las prendas o a alguna otra cosa por el estilo.

Cuántas veces me tocó la misión con algún otro compañero, de ir a buscar a la Virgencita a "las tierras coloradas" donde tenía su santuario. Y como yo, ¿cuántos otros no han hecho lo mismo? Nadie podría decirlo; pero casi podía afirmar que los sábados por la noche la Virgen de Ytatí no se encontraba en su santuario". (1)

Esta América niña, ingenua y supersticiosa, ofrendaba a la Virgen en tierras del altiplano dulces melodías logradas en unas quenas especiales, más pequeñas y de agudos tonos, llamadas por su misión quenas de la Virgen.

Asimismo nos dirá un musicólogo de esas tierras, A. González Bravo, que "hay Pincollos (especies de quena) como el "Pequeño" que se usa en los entierros de niños difuntos (yungas); y el "alma-pinquillo" para melodías fúnebres del día de los Difuntos".

(1) "Tacuarembó": de Ramón P. González.

CAPITULO III

LA MUSICA
EN LA CIUDAD Y EN EL CAMPO

No puede independizarse mucho el campo de la ciudad en país de tan poca extensión geográfica.

Por otra parte, el camino a seguir por los instrumentos, las canciones y las danzas, es, a través de un par de centurias, de las capitales a la campaña, de modo natural y lógico como aguas que partiendo de una alta fuente (de cultura, esta vez) van regando la llanura.

Y luego, al final, es el viaje a la inversa: la ciudad tiene sed de agua fresca, estragada ya de tanta exótica bebida, y un día —y es día hermoso por cierto— va, de modo artificial esta vez, en procura de aquel pasado ya casi perdido por su propia culpa. Algo halla todavía, pues en el campo la vida transcurre muy lenta. Libre de prejuicios, comprende el valor de sus hallazgos y los salva del olvido. Esto es, ni más ni menos, el proceso del folklore. No se ha de ir al campo —claro está— con ese fin premeditado, armados de pico y pala a desenterrar recuerdos en rápido afán, a la manera de repórter americano impaciente por traer la noticia sensacional.

Tampoco revolviendo viejos papeles y tomando nota de cuanto dato aparezca; recorrer la campaña y bucear en la historia, no basta. Eso es tan sólo el esqueleto. Lo demás es amor. Amor, comprensión y respeto. Pero amor sobre todo.

Aún a riesgo de destruir la ilusión de algún exaltado nativista, digamos francamente que no es en el campo donde nace el folklore, sea éste canto, baile o música. Crear un Estilo, pongamos por caso, presupone una serie de conoci-

mientos adquiridos directa o indirectamente en los centros cultos.

No en un día, sino en largo período, generaciones a veces, y aún sin darse cuenta; intervienen factores sutiles, los conocimientos ocurren por lenta asimilación, por contagio, por tradición. Existe sí la obra creadora en la melodía, pero el resto, armonía, compás, ritmo, lo vino aprendiendo inconscientemente. Esto no es regla absoluta; a veces, como en la milonga, lo creado es el ritmo —o un matiz de él; necesidad de vuelo lírico, al estrellarse con la monotonía propia de este acompañamiento, se enciende en un chisporroteo de ritmos curiosísimos.

Es frecuente escuchar en el interior hombres sin ningún conocimiento musical, rasgueando milongas de modo tan característico por su repiqueteo, que dijérase un conjunto de tamboriles.

Pasemos ahora a la música de la capital y veremos un género que sin ser culto va a gustar largos años en la ciudad durante la influencia española, y es la tonadilla escénica y en lógica secuela el fandango (voz ésta que va a perdurar largo tiempo en la literatura del Plata), seguidillas, valses y contradanzas.

Dice Torre Revello del "Montevideo en el siglo XVIII "en muchas casas había el tiple —especie de guitarra— y la clave con cuyos sones se animaban las reuniones y tertulias familiares que por entonces se celebraban. Los domingos, después de cumplir con los preceptos religiosos, los jóvenes vecinos se incorporaban a los batallones de milicias para cumplir con las obligaciones militares y hacer los acostumbrados ejercicios al mando de sus jefes.

En campaña los milicianos eran quejosos e insubordinados, vestían de cualquier hechura, a pesar de habérseles señalado y ordenado trajes militares, desertando muchos de ellos por la libertad y la facilidad con que se vivía en la campiña en contacto con los contrabandistas portugueses, y por la holgura de que se disfrutaba en aquellos lugares, armando francachelas y juergas al son del tiple y del can-

to monótono y cansado de entonces, mal remedo de las seguidillas sevillanas, mientras en el fogón el infaltable y sabroso churrasco, de fácil adquisición, se doraba lentamente".

Ya que hemos nombrado al clave, daremos una noticia sobre uno de los primeros pianos enviado quizá de Montevideo "aunque sea para adorno". Lo encontramos en "Santiago Liniers" de Paul Groussac, en el año 1806: "el Cabildo mandó agregar a su información sobre la conquista, una carta de Juan M. de Marín a su novia (Mariquita de Sobremonte) en que le avisaba desde Montevideo el envío de un forte-piano, con esta alusión desprovista de romanticismo: "Aunque tú no lo toques, servirá para adornar a la primera Mariquita que tengamos...".

Otra carta, ya de un color más sincero, nos dice que Artigas o gusta mucho de la música él mismo, o sabe —como los griegos de la antigüedad— darle a Orfeo un puesto importante en la vida del hombre:

Año 7º de ntra. Regen.on.

Mi estimado Barreyro:

(Comienza apremiando a Barreyro por el envío de cierto armamento y termina así su carta):

..."Necesito para los músicos 6 bordonas, y una gruesa de cuerdas de Biolín de todas clases para sus instrumentos. Búsquemelas V. y remítamelas en primera ocasión.

José Artigas. 27 Eneº, Purificación." (1)

Interesante hallazgo del musicólogo compatriota Lauro Ayestarán en "El Pacífico Oriental" del 24 de Mayo de 1822 (2) nos lleva la guitarra culta ante el público en la escena de la Escuela Lancasteriana; según el anuncio aparecido en el diario citado hay "un dúo de guitarras y clarinetes de la composición de Massini, un dúo de guitarra y

---

(1) "Historia de Alvear", de Gregorio F. Rodríguez.

(2) De "Temporada Musical en el Montevideo de 1830".

violino, y unas variaciones de guitarras de la primorosa mano del Maestro Carulli". (1)

Con datos posteriores, veremos en 1824, cantados por el barítono Miguel Vaccani, fragmentos de Rossini, comenzando 6 años después el reinado de las óperas de este autor haciendo las delicias de nuestros abuelos. La primera de ellas fué cantada por la compañía Tani, y con gran aceptación por cierto; un artículo de "El Caduceo" del 17 de marzo de 1831 nos da una idea del entusiasmo despertado... y del periodismo de la época:

"El domingo, la compañía Tani nos han privado del placer de oírla. No nos es desconocido el motivo. Temen sin duda del poder de las preocupaciones; pero ella no debe incluirlo en el número de las demás clases de la sociedad para respetarlas; puesto que no pueden violar las leyes de naturaleza obedeciendo a las que las prescriben, miran por su conservación. Cantando aseguran ésta y no insultan la memoria del que ya dejó de existir. Renunciar a reconocer esta verdad, sería lo mismo que exigir que un músico etc. .dejase su profesión por la muerte de los que formaban todo su querer. Nosotros creemos que S. S. Tanis deben distinguir de circunstancias y continuar sus ejercicios".

El fervor por Rossini fué casi excluyente como en la misma Europa durante los quince o veinte años siguientes, y luego, en general por la operística italiana hasta Verdi, quien recoge el cetro de aquél a mediados de siglo. El teatro Solís justamente habrá de inaugurarse el 25 de agosto de 1856 con la ópera Hernani de este autor que no escapa en ésta una de sus primeras obras —como casi todos los músicos de la época— a la influencia rossiniana.

Al propio tiempo aparecen conjuntos musicales y aún fuera de la capital. En "Bernardo P. Berro" de Aureliano

(1) Esta primorosa mano compuso numerosas obras para su instrumento, de clásica línea melódica. Es más conocido por su método que si no se caracteriza por un moderno valor pedagófico —téngase en cuenta la época— sí por la agradable belleza de sus lecciones que hacen placentero el estudio. Esteban Massini. también italiano, enseñaba la guitarra en Buenos Aires.

G. Berro, vemos que en Minas a iniciativa del primero, en el período 1829-32 "se fundó la Sociedad musical y coreográfica "La Filarmónica" (1) cuyas secciones tenían lugar en los suburbios de la villa en una casa situada en un pequeño cerro que lleva ahora ese nombre original y que limita la planta urbana por un extremo del Este. La Filarmónica creó y sostuvo una pequeña orquesta, que dirigía el maestro Hermenegildo Arce, venerado como un genio por la juventud minuana. Las cuerdas de las arpas, violines y guitarras que los músicos empleaban, y que componían su instrumental, eran fabricadas por ellos mismos, reconociéndosele a don Bernardo especial destreza en la materia. La Filarmónica no sólo celebraba sus tenidas en el local de sus ensayos y estudios, sino que, como se usaba entonces en Montevideo y se usó después en las poblaciones rurales, obligaba a la improvisación de bailes y fiestas en las casas de las principales familias, concurriendo a ella con ese abjeto, mediase o no previa invitación; Berro tocaba también el piano y cantaba con bastante corrección".

Siguiendo con la campaña, digamos que durante la fiesta nombrada en el Mercedes de 1834, "concluído el torneo, entró la danza de niños, y bailó una contradanza de arcos de 16 figuras".

Al año siguiente en "El Nacional" del 1º de abril, sin mucho afán de búsqueda minuciosa encontramos el siguiente

AVISO

"Hay de venta en la tienda de Don José A. Anavitarte la canción patriótica cantada por los filarmónicos para canto, con acompañamiento de piano, para guitarra y flauta".

Obsérvese a través de las citas cómo está presente el instrumento criollo formando parte misma de la vida de

(1) Otra sociedad aparece poco antes en Montevideo, con el mismo nombre.

nuestros abuelos del Montevideo antiguo.

Al rasguear de sus cuerdas, y como se dice en el Pericón, vamos a dar "un paseíto al campo" medio largo esta vez, a Tacuarembó y veamos divertirse a sus anchas al Gral. Rivera en este pueblo fundado en el 32 por su hermano Bernabé (1): "el Gato y el Pericón y bailes de la época, eran también sus bailes favoritos y en los cuales sobresalía. El Coronel Fausto Aguilar, su compañero inseparable, gran guitarrista, así como también su amigo don Rosendo Barreiro, conociendo la debilidad del General por los Pericones y los Gatos, en cuanto se presentaba la oportunidad, ya los estaban punteando".

Mientras Rivera baila y zapatea, observemos a este tapecito inquieto con galones de Coronel, "terriblemente valiente" dice de él Sarmiento, sólo capaz de agacharse sobre la guitarra y sobre el caballo. Está en Cagancha, en el Daymán, en Coquimbo, coronel en ejércitos argentinos actuó con Urquiza en Entre Ríos quien lo proclamó "primera lanza de América".

Su fama en el país hermano era tal, que al hablar del doctor Fausto de la leyenda, Estanislao del Campo pone en boca de sus personajes este diálogo:

Atrás de aquel cortinao
un doctor apareció,
que sigún oí decir yo
era un tal Fausto, mentao.

—¿Dotor dice? Coronel
de la otra banda, amigaso,
lo conozco a ese criollaso
porque he servido con él.

Yo también lo conocí..." etc.

Vivió y murió a caballo, nunca se bajó en una escuela

(1) De "Tacuarembó" de Ramón P. González.

—dícese que en los documentos usaba un sellito a propósito— pero se bajó en una pulpería y aprendió a tocar la guitarra. A manejar la lanza, ya nació sabiéndolo.

Actor en cien combates, merece respeto su hidalgía exenta de toda crueldad con los enemigos vencidos. Es que no iba solo a la guerra: adelante iba la lanza, después su corazón, y más atrás la vihuela a la espalda. Si degollaba podía mancharse las manos de sangre, y con las manas sucias no se puede tocar la guitarra.

Una fría madrugada se desprendió de su lira gaucha, vió la helada blanqueándolo todo (menos su cintillo) y envolviéndola en el poncho la dejó recostada a un árbol. La miró como quien ya no vuelve: porque eran muchos los enemigos y pocos sus tapes. Habría que hacer milagros para vencer. Para morir no, era fácil.

Reunió a los suyos y pensó en arengarlos; pero el tiempo apremiaba, buscó una frase, recordó que era medio payador, miró su poncho cubriendo la guitarra, y gritó, simplemente:

—"Muchachos, sáquense los ponchos que en el otro mundo no hace frío".

Y atropellando a la muerte, su frase queda adornando nuestra historia como flor de gracia y de heroísmo.

Da pena dejarlo, querríamos seguir con él tras de su lanza, pero no podemos ni quedarnos junto al árbol donde dejó poncho y guitarra. Habremos de volver pacientemente a revisar libros y diarios viejos, no podemos quedarnos mucho tiempo con los personajes simpáticos; si no se hubiera ido hasta la gloria en esa atropellada lo habríamos llevado con nosotros hasta una escuela ante la que quizá no rehusara bajarse del caballo, pues adentro lo esperara una guitarra para enseñarle a leer y escribir. Esta escuela fué El Colegio Oriental, una de las primeras, pues por esa época no pasan de diez o doce las existentes en Montevideo.

Nos dirá Mariano Ferreira: (1) "Sí, allá por los primeros meses de la Guerra Grande fuí discípulo del Colegio Oriental, de don Juan Manuel Bonifaz, gran educacionista, un tanto original por sus métodos cuanto por su modalidad. Había compuesto una gramática en verso, con el fin de facilitar su retención y daba sus lecciones con acompañamiento de guitarra.

Se sentaba en un entarimado con la guitarra y, nos hacía cantar a coro la lección con movimientos acompasados del cuerpo y de los pies. El llamaba "la gramática cantada y bailada".

Nuestro inolvidable Sansón Carrasco lo entrevista un día y por él sabemos que "en 1827, era secretario particular del Duque de San Carlos, a la sazón representante oficial de España cerca de la Corte de Carlos X en París.

Muerto el duque se embarcó para América, donde dió clases en Buenos Aires. Elegante, hablaba francés e inglés y bailaba muy bien el minué. Fué luego Superintendente de Escuelas en Corrientes; pero la política lo trajo a Montevideo, donde fundó un colegio en la calle Cámaras, entre Cerrito y Piedras, llamado Colegio Oriental".

Hablando de su gramática cantada y bailada, continúa: "Las reglas que formuló con ese objeto, acusan una contracción admirable a la par que originalidad.

Ejemplo:

"Al débil bote babor
Bajó proba — Bollo Urtado
Poza Bolsom, arrumbado
Bala — Boba y Estribor"

Ahí va el enigma: Esto encierra 24 ejemplos o reglas de las palabras que deben escribirse con b, como se ve descomponiendo las sílabas iniciales de esas palabras que forman las cuartetas: es decir, que se escribirán con **b** las si-

(1) De "La Ciudad que Desaparece", de Orosmón Moratorio.

guientes iniciales de palabras o la letra que inmediatamente siga a estas iniciales:

"Al — débil — bote — bab — or
Baj — ho — proba — bollo ur — ta — do
Po — za — bols — om — arrum — ado
Bala bob — ha — i — estri — bor,... etc. etc.

Como se verá tomando las últimas cinco iniciales correspondientes a babor, hablar, iba, estribo, boreal".

Agreguemos que dió clases, las más gratuitas, a miles y miles de alumnos. (En la Presidencia de Berro le escribe a éste pidiéndole le haga abonar siete meses de sueldo de maestro, en ocasión de enviarle un libro suyo de enseñanza hecho por él mismo en su propia imprenta; a su vez Berro es también autor de una gramática en verso).

Por el 1860, de las 16 escuelas de Montevideo (trece de varones y tres de mujeres) lo hallaremos a cargo de la única existente en la Villa de la Unión.

En tren de guitarras, citaré un aviso que habrá de llamar la atención de los actuales entendidos en la materia, aparecido en "El Nacional" del 31 de diciembre de 1839:

AVISO

A LOS CABALLEROS Y SEÑORITAS AFICIONADOS A LA MUSICA Y BELLISIMO INSTRUMENTO DE LA GUITARRA

Un profesor de este instrumento ofrece dár lecciones en casas particulares tanto a jóvenes como a Señoritas, bajo el método o escuela del célebre D. Dionisio Aguado, facilitándoles toda clase de piezas para tocar, del mejor gusto y composiciones de los mejores profesores, como son: Valses, contradanzas, rigodones, rondó, minuetes, marchas, variaciones, sonatas, oberturas, sinfonías, etc. También ofrece enseñar canciones, cavatinas, arias, dúos: todo

con correspondientes acompañamientos. También arregla acompañamientos de piano para guitarra, y enseña la música con toda perfección. Las personas que gusten ocuparle, ocurran a la calle San Ramón N.o 47".

Este aviso apareció un solo día (el de fin de año) cosa poco usual en la época, pues los avisos permanecían varios días; uno referente a la rifa de un piano, pongamos por ejemplo, estuvo un par de semanas, adornado siempre con la figurita de uno de cola muy elegante.

¿Tuvo mucho éxito con una sola publicación, o ninguno absolutamente, o no insistió por falta de recursos?

Es más amable pensar lo primero. En la misma semana hallamos el siguiente "AVISO FILARMONICO /En la librería del Sr. Hernández, calle del portón, se vende la Canción favorita del Espartero, y las boleras del trípili, todo para guitarra sola, impreso, a medio patacón".

A través del rápido bosquejo de la música en los centros cultos, vimos la notable afición despertada por la operística italiana; ha sido muy comentada —y con justicia— la notoria influencia ejercida en la mayoría de los compositores de la época, y aún en el Himno Nacional, musicalizado en 1845 con algún gajito del coro de Lucrecia Borgia de Donizetti.

Se ha podido adjudicar su creación a Fernando Quijano: fué este hombre de inquietudes artísticas, periodista y militar. Actor como sus padres no desdeñó la escena ni aún con sus galones de Teniente Coronel. De raza le venía, pues su madre Petronila Serrano fué considerada la primera actriz oriental actuando con variado éxito desde los albores de la independencia. En 1817 la hallaremos como "Primera graciosa" y a su marido como "Primer barba", ambos con $ 147, de sueldo que no cobraron casi nunca por el mal estado de las finanzas del Cabildo. Justamente ese año Bartolomé Hidalgo es el Director del Coliseo o Casa de Comedias, con $ 40,00 de sueldo.

La circunstancia de haberse atribuído al maestro Luis Debali, de origen húngaro, obedece al hecho de que nues-

tro Quijano, —aunque también tocaba el piano— lo compuso en la guitarra, de la que era ferviente aficionado; pero carecía de conocimientos técnicos para llevarlo en forma al pentagrama y menos a la orquesta, a lo cual quedó reducida la intervención del citado maestro.

Podría como una pequeña razón más reforzarse ese origen, si se observa, cómo ciertos trozos principalmente en el comienzo —y no todos claro está— hallan su cauce natural en el diapasón de ese instrumento, sin olvidar que se trata de todo un himno, obra la menos indicada para las posibilidades de sus cuerdas.

Por ese entonces existía un excelente pianista y compositor compatriota, delicado y elegante en ambos conceptos. Oigamos una pintoresca y personalísima crónica de Sansón Carrasco, en ocasión de ir con Dalmiro Costa, Pelliser y Eusebio Coulazo, a escuchar al primero en un piano de la casa Mousqués: "...Dalmiro se sentó frente al piano, tanteando los pedales y las teclas como un domador antes de exhibir las habilidades de su fiera. Para mí, el piano no es un instrumento propiamente dicho, sino una maquinaria. Sólo así se explica que los norteamericanos sean los mejores fabricantes de pianos. Fabrican un piano como fabrican una locomotora, un puente o cualquier otro artefacto. Mi descreimiento me viene desde que supe que un chocolatero de Nueva York envió a la Exposición de París, como muestra de sus productos, la Venus de Milo, de tamaño natural, vaciada en chocolate! Esta herejía artística corre parejas con la que cometió otro fabricante yankee que para dar a conocer los productos de sus talleres, hizo que la Margarita de Fausto, en vez de aparecer hilando en la rueca, se presentase ante el público cosiendo en una máquina Singer".

Sonriamos nosotros ante el enojo de Sansón por lo que él, airado les llama "herejías" y salteando unas líneas copiémosle que "Empezó Dalmiro preludiando los motivos de una mazurca, una de sus últimas composiciones, titulada "A orillas del Río Negro". Recuerdo que Novelli me decía:

—Yo he oído tocar el piano a todos los grandes maestros, desde Listz hasta Rubinstein: he admirado la limpieza de ejecución, el poder, la brillantez, pero Dalmiro le arranca al piano inflexiones que nunca he oído y le hace modelar frases que sólo el arco del violín puede imitar".

Nacido en 1836, agreguemos que siendo niño de cinco o seis años colma la admiración del gran argentino Juan Bautista Alberdi, quien expresa su asombro y palabras de elogio muy dignas de atención, por cuanto al margen de su conocida personalidad era un músico estudioso y guitarrista a su vez, autor de un método para estudiar por cifra este instrumento.

Siguiendo con Dalmiro digamos que nuestros padres recuerdan todavía con emoción aquel vals suyo, "Nubes que pasan".

Dice Fernández Saldaña: "Todo lo que constituía el fondo y tesoro del pianista, era lo que no se escribió ni se imprimió, lo que tocaba como un sonámbulo sentado al piano horas y horas seguidas. Una mezcla de danzas, de vidalitas, de pericones y de armonías del campo, tristezas de raza, melancolías ancestrales, dolores antiguos entre los cuales entrelazados pedazos "de la música extraña de su vida".

Tras él aparece Tomás Giribaldi, de itálica tendencia, destacándose con su ópera Parisina estrenada con éxito en Montevideo, en el año 1878.

León Ribeiro, nacido en 1854, se consagra con raro fervor a la enseñanza en el conservatorio La Lira; escribe varias óperas de las cuales logra estrenar "Liropeya" de asunto indígena más en la letra que en la música por cierto. Compuso obras de carácter religioso y cuatro sinfonías donde evidencia el gran conocimiento de este género.

En esos años surge un adolescente violinista, que transformado más tarde en maestro entusiasta y capaz dejará huellas perdurables en el Instituto Verdi y como director de la Orquesta Nacional, escribiendo obras para dicha orquesta y para violín. Luis Sambucetti —nacido en 1860— también aborda el género operístico, logrando estrenar en

el Solís, ya a principios de siglo, "San Francisco de Asís" ópera en un acto, de carácter religioso escrita en colaboración con Benjamín Fernández y Medina.

De su debut como director, transcribo un artículo de La Tribuna fechado el 22 de Febrero de 1889: "El querido y privilegiado violinista oriental L. Sambucetti, celebrado por el público inteligente y los críticos más severos de ambas orillas del Plata, anoche se reveló como verdadero músico, consciente director de orquesta —aunque por primera vez manejaba la batuta— e inspirado compositor. Mucho gustaron sus dos preludios "Invocación" dedicada al Pte. Juárez y "Leyenda Patria" al Pte. Tajes".

23 años antes hallaremos en "El Siglo" de Enero 16 de 1866, presumimos de su padre pues era maestro de banda, un

"A V I S O.

MUSICA: La linda danza llamada La Uruguayana, cuyo autor es el señor Sambucetti se vende en la Confitería Montevideana".

Nombraremos a Alfonso Brocqua, interesante compositor de carácter nacionalista y moderno a la vez. Desde la Ciudad Luz donde estudiara con D'Indy, evoca los temas nativos "dans un sentiment de musiques uruguayennes" con personalísimo estilo no exento de un fino espíritu galo. Dirige en el Solís su Tabaré, poema sinfónico vocal; escribe su impresión sinfónica Noche Campera, Evocación Andina, ejecutada conjuntamente en un ciclo de grandes conciertos al 1929 en la Exposición Universal de Barcelona, con asistencia de varios autores también intepretados de la talla de Villa-Lobos, Manuel M. Ponce, Allende, Fabini y Carlos Pedrell —según O. Mayer Serra "primera ocasión representativa en la cual se escuchó la música de los compositores de nuestra América". Broqua compone también obras para piano y para guitarra —tocaba ambos instrumentos— revelando haber captado como pocos las bellezas del folklore rioplatense. Para guitarra escribió el álbum

Evocaciones Criollas (temas antiguos vertidos con un modernismo no muy aceptado); tiene "Chants de l'Uruguay" para dos guitarras, flauta y canto, y un "Pericón" para dos guitarras y canto. Ya en su "Vidala" este talentoso artista iba liberando de extrañas influencias su inspiración realmente nativa o incaica por mayor precisión.

César Cortinas, muerto en flor, lírico adolescente, soñó al piano sus sueños y los llevó luego a orquesta y voces —las del Colón de Buenos Aires estrenaron su ópera en un acto "La última Gavota". Gustaba comentar musicalmente textos literarios, tales como "Resurrescit y Mañanita de Sol", inspirado en María Eugenia Vaz Ferreira y los Alvarez Quinteros respectivamente.

Miguel Almada, Gerardo Grasso y Leopoldo Díaz beben, al igual que Brocqua, en frescos manantiales de tierra adentro, y cantan luego con voz sencilla —más accesible que la un poco rebuscada del discípulo de D'Indy.

Hablo de los músicos del pasado, sembradores que partieron tras echar su semilla. Hoy han sido superados —felizmente— por los contemporáneos y en especial en lo que se refiere a la técnica, aunque a veces con cierto peligro de dsvirtuar aquella pureza simple y honda de lo nativo siempre más intuitivo que académico.

Tengamos un recuerdo par Gerardo Metallo, autor en feliz momento de la marcha de Tres Arboles tan conocida aquí y aún difundida en Europa como característica de nuestro país.

Tengámoslo también para la modesta personalidad de Cayetano Silva, músico carolino nacido en el 68, discípulo de Grasso, y autor de otra aún más hermosa, la marcha de San Lorenzo, tocada también en el Viejo Mundo, y en Londres por mayor precisión cuando la coronación del rey Jorge V, elegida entre cientos de marchas.

Dura e ingrata fué la vida con este compatriota; desde sus pagos de Maldonado donde se inició en la banda local,

partió a Montevideo y luego a la República Argentina, vagando por provincias con sus hijos, sus músicas, y sin suerte ninguna.

Su marcha —llamada, según se refiere, San Carlos o Carolina en un principio— ha rubricado marcialmente infinidad de veces el paso de cadetes y soldados en desfiles de ambas márgenes del Plata.

Esta nos lleva a recordar la popularísima "Mi Bandera", compuesta en la guitarra de otro compatriota, Mayor Nicolás Bonomi, con introducción y letra del General José R. Usera, compañeros desde la época de Latorre y en la Escuela de Artes y Oficios de donde salieron la mayoría de los músicos de entonces.

En Montevideo lucharán por enseñar y difundir la música culta, figuras prestigiosas que merecerán un día prolijos estudios de nuestros musicólogos: Salvini, maestro capaz y organizador de las primeras orquestas que a fines de siglo dicen los mensajes de los clásicos, Beethoven, Mozart, Wagner.

Pérez Badía, otro inolvidable director de orquesta y buen violinista, que hizo oír fragmentos sinfónicos y música de cámara; leemos en El Fogón de Abril de 1901 esta curiosa nota relativa a su muerte: "... acabamos de ver su entierro, no solamente con música de instrumentos de cuerda sinó con cantos profanos, como la Salve de "El Molinero de Subiza" entonada por un coro de artistas de zarzuela a la entrada del Cementerio Central".

En 1878 nace en Minas Carlos Pedrell. Alumno de su tío Felipe Ptdrell y de D'Indy. Como músico desarrolla actividades de jerarquía en la Argentina. Escribe una ópera **Ardid de Amor** varias veces llevada a la escena en Buenos Aires. También allí estrena en 1924 su "ópera de cámara" **La Guitarra**, cuyo asunto gira en torno al instrumento. De sus amores con éste, nos dejará sus obras perdurables: Lamento y Página Romántica, ambas de moderno sentido; aún más interesante y curiosísima es **Gui-**

tarreo, "impresión fiel del guitarrista analfabeto mendicante que endosa su copla con muy poco respeto a la consonancia, articulando y preludiando a diestra y siniestra sin más fin que el de atraer la atención. Por musical y guitarrística está acertadísimo en ella, resultándonos una trovata" (Prat). Escribe asimismo una **Fantasía** de carácter folklórico logrando bellas estilizaciones sobre temas de **Vidalita** y **Chacarera**. Murió en París en 1941.

CAPITULO IV

CANCIONES Y DANZAS NATIVAS

EL CIELITO

Un estudio sobre nuestro folklore ha de comenzar por el Triste o por el Cielito; podrían citarse otros aires antiguos, pero entonces de mucho menos arraigo en nuestro país. Por otra parte, debemos advertir desde ya que no quieren ser estas páginas exaltación desmedida por adornar al gaucho con profusión de danzas y canciones.

Fuera difícil determinar con exactitud si nació primero el uno o el otro; pero por una razón sentimental —como cuando vamos a contar al nieto la historia de sus abuelos— comenzamos por el que ya se fué, diciéndole que de aquel Cielito de antaño queda sólo un vago resplandor de estrella muerta hace mucho tiempo pero cuya luz nos llega todavía por razón de distancia.

...Y envuelta en clarinadas de patria; pues fué su cantor máximo, creador en razón de jerarquía, aquel amigo nuestro, Hidalgo, que los cantaba junto a los muros artillados de Montevideo, y marchaba luego a extrañas tierras, sufriendo por la suya.

"...como tórtola viuda
...que anda de rama en rama
publicando su dolor,
ansí yo de rancho en rancho
y de tapera en galpón
ando triste y sin reposo
cantando con ronca voz
de mi Patria los trabajos
de mi destino el rigor".

Este cantor de la Patria tuvo como Artigas —con quien fueron amigos— un sentido profundamente democrático:

"¿Por qué naides sobre naides
ha de ser más superior?".

Nos llena de alegría la actual reacción experimentada aún en clases directrices por este poeta; difundida su obra hasta en las escuelas, ha arrancado a algunos escépticos —que nunca faltan— inevitables críticas referente a que se exageran sus méritos; digámosles que no es por sí que vale tanto frente a posteriores escritores gauchescos que lo han superado fácilmente: vale por ellos, porque en ellos está florecida su semilla aunque cueste creerla.

"Hidalgo sobrevive en los otros, es de algún modo los otros" dirá Jorge Luis Borges, intelectual argentino. Y tendrá razón.

Veámosle —usando de su proverbial ironía— contestar a un manifiesto de Fernando VII:

"Dice en él que es nuestro padre
y que lo reconoscámos,
que nos mantendrá en su gracia
siempre que nos sometamos.
. . . .
Después que por todas partes
lo sacamos apagando
ahora el Rey con mucho modo
de humilde la viene echando
. . . .
Allá va cielo y más cielo,
libertad, muera el tirano:
o reconocernos libres,
o adiosito y sable en mano.
. . . .
Eso que los Reyes son
imagen del Ser Divino

es (con perdón de la gente)
el más grande desatino
.. ..
Cielito, cielo que sí
no se necesitan Reyes
para gobernar los hombres
sino benéficas leyes.

Se ha discutido mucho sobre el compás correspondiente al cielito. Martiniano Leguizamón, en su estudio sobre Hidalgo le atribuye un tiempo de vals, lento, de 3|4.

Carlos Vega, musicólogo argentino especializado en folklore, (1) parece aceptar este compás, por cuanta se limita a copiar el trozo musical del libro citado de Leguizamón, criterio que no compartimos. Josué T. Wilkes, en el Boletín Latino-Americano de Música dirigido por Curt Lange, así lo demuestra en prolijo estudio. Nos dice también el propio Hidalgo:

Cielito, cielo que sí
cielito de tres por ocho
que se empezó a desgranar
lo mesmo que máiz morocho.

Nos lo dirá asimismo un cielito de Alais y de otros escritores compatriotas. Y finalmente uno de Don Andrés Beltrame, estudioso ferviente del folklore argentino.

Es indudable que el Cielito aparece primero como danza y luego como canto; en la historia de las viejas músicas nativas surge el molde coreográfico con anterioridad, donde encajarán después las letras.

Hidalgo, autor de carácter popular, no buscaría moldes extraños o recién llegados para cantar. Por ello lo situaremos como baile y por el 1800 aproximadamente.

En una de sus décimas de diciembre de 1833 entonará Bernardo P. Berro:

---

(1) "Danzas y Canciones Argentinas", de Carlos Vega.

Díganle que estoy rabiando
y que daría un tesoro
por bailar la "Concha de oro"
con cielo de cuando en cuando.

Acuña de Figueroa escribirá poesías con el nombre de Cielito, Cielito Oriental, etc. Años después W. H. Hudson verá el "airoso cielito o pericón" como baile característico en Durazno. Roberto Cumnighame Graham lo ubicará en un recodo del Río Yí, por el 70.

Un poeta nuestro, un tanto olvidado sin razón valedera, Carlos Roxlo, le cantará a su vez:

Al sonar un cielo con relaciones
se chocan en el aire sus dos pasiones
en coplas tan sentidas y bien templadas
que hieren como el filo de dos espadas.

Ha dado Juan María Gutiérrez una definición a cada paso encontrada: "como música o tonada es sencillo, armonioso, lleno de candor y alegría juvenil; como danza reúne a la gracia libre y airosa de los movimientos, el decoro y la urbanidad".

Sencillez, candor y decoro son sus tres características; no obliga a complicadas figuras su coreografía —danza de pareja suelta fuera innecesario decirlo, pues sólo a fin de siglo comienzan los bailes de pareja enlazada.

La compañía de Joaquín Pérez Fernández realizó aquí en Montevideo una creación —si acaso estilizada— realmente hermosa de nuestro cielito.

¿Nuestro? Esta palabra nos obliga a una aclaración; no tiene ella un sentido estricto de fronteras. Si nació esa danza aquí o enfrente, aclárelo quien guste de la geografía histórica o del localismo más o menos acentuado. Las cosas hermosas no deben separarnos de los argentinos con infantiles celos de paternidad. Hemos llegado a la mayoría de

edad, bueno es terminar con rivalidades que si bien en la formación de la nacionalidad tuvieron su razón, hoy son propias de niños.

Al decir argentinos habremos de agregar brasileños para no pelear con ellos al hablar de la milonga, o peruanos al hablar de tristes.

Las músicas del pasado, a medias conservadas por tradición oral más que por notación impresa con lugar y fecha, podrán tener un lugar de nacimiento aproximado hasta por ahí no más.

A poco de leerse autores serios y desapasionados se comprendo lo dicho; pero quien da al azar en artículos de exaltados nacionalistas incurre —de creerlos ciertos— en errores difíciles de borrar ya de su mente. (Y este es, confieso, el móvil principal de este libro).

Cansado hasta el fastidio estoy de oír a gente de cultura en nuestro país, decir, refiriéndose al aspecto musical y coreográfico —y aún al concepto total de este término inglés:

—Pero si no tenemos folklore...

O sino estas otras palabras no menos peligrosas:

—Si yo he leído que el triste es peruano y el pericón argentino.

No se consignó al creador de un baile o de una tonada con registro de propiedad, día y lugar como si fuera un invento. Folklore, la palabra lo dice, es cosa del pueblo, de la masa anónima que canta y baila porque la sangre se lo pide. Que lo hará con influencias de raza, de ambiente, de instrumento, hasta de paisaje circundante si se quiere, eso es ya otra cosa.

Pero diremos "nuestro" cuando aquí se aclimata, cuando resulta el medio de expresión artística para el hombre de fronteras adentro, porque pone amor y fervor en su creación, aunque ésta adopte los moldes de determinado género "nacido en tal año y en tal o cual región del Plata".

Diciendo por última vez que considero en su origen y en su adopción a varios de los temas folklóricos que trata-

remos —confundidos con los argentinos a modo de puente de amor que nos une amable—, aclararé que no todo lo de allende el Plata puede ubicarse aquí. Ellos tienen, es indudable, una gran variedad de ritmos principalmente, y la ventaja de su geografía de mayor extensión ganando así en influencias y corrientes que enriquecen su panorama musical. Perú y Bolivia le aportan bellezas de gran valor y especiales características, y también Chile en menor escala.

Nosotros junto al Brasil de distinto idioma, tenemos menos temas, pero quizá por la misma razón de cantidad, más los quisimos. No se puede negar.

Lo evidente en lo relativo a influencias es lo atribuído a los quíchuas y aymaras, Europa y el continente negro, este último acentuado en el Brasil con su preponderancia rítmica.

Por lógica consecuencia, de las europeas serán las españolas las más profundas huellas, y luego francesas e inglesas. No significa esto una adopción de jotas y fandanguillos, de minuetos y schottishs en continuada persistencia. Un hondo sentido racial desalojará pronto de estas playas a todo folklore ajeno al medio. Se bailaron, es cierto, estas danzas. Pero no arraigaron. El minuet, pongamos por caso, fué de las más aceptadas. En el trabajo de Paul Rivet ya citado sobre los cuatro últimos charrúas, veremos en Le National del 12 de Julio de 1833, hablando de nuestro gaucho que "le menuet est une des danses le plus répandues; plusiers autres leur ont été transmises par les Portugais du Brásil. Leur musique se reduit á quelques airs d'origine espagnole, tous d'un caractére mélancolique et monotone".

Abundamos en referencias sobre el minué: por la importancia que le da el orden en que se halla colocado con respecto a otras danzas, pongamos atención en el "Manifiesto de los Gastos echos en el Baile del día que se inauguró la Bandera Tricolor" (la de Artigas):

"... 2 barricas de cerveza... 87 pesos por el delicioso refresco servido a los concurrentes; y 34 pesos de los mú-

sicos que tocaron los **minuetos**, schotis, polkas y mazurcas", (1) a cuyo pagó contribuyó —dicho sea de paso— con cuatro patacones don Bartolo Hidalgo.

Ese minué, cuando la dominación española, tenía su aristocrático privilegio; notémoslo en un bosquejo de esos bailes hecho por don Antonio N. Pereira en "Recuerdos de mi tiempo", aunque más bien se refiere a la época de la Patria:

"Los bailes de etiqueta que había de vez en cuando en casa del Gobernador en tiempo de España, que era el fuerte de Gobierno, pues los gobernadores vivieron allí hasta el tiempo de la dominación portuguesa; eran verdaderamente lujosos y cada cual mejor se presentaba. Después en la época de la Patria, se dieron algunos en el Teatro de San Felipe que se recordaban por nuestros padres con alegría. En esos bailes se bailaba primeramente un **minuet** por las personas principales que había en la reunión y enseguida, seguía el rigodón que bailaban los demás con mucho orden y etiqueta, y la **contradanza** y el vals. Después de estos bailes se añad'eron otros que desterraron a aquellos, las cuadrillas, **polka**, mazurca, lanceros, pero ya fué esto mucho después".

Y escuchémoslo finalizar con aquello de que todo tiempo pasado fué mejor:

..."En ellos no había esa confusión que hay ahora; todo era mesurado y ordenado y, había bastoneros para arreglar las parejas; y a nadie en una reunión se dejaba sin atender, y sin bailar" (el Antoñito de antes era don Antonio ahora y como tal plancharía...) "como sucede ahora en nuestros grandes bailes, que lo que menos se acuerdan es de atender a los invitados, sino divertirse cuanto más se pueda y comer y beber hasta la saciedad, haciendo lujo de grosería verdadera".

Tras esta evocación de Pereira veremos en el gobierno de Lecor —durante un baile que dió el Cabildo de Monte-

(1) Del archivo particular de Mario Falcao Espalter y en su Estudio sobre Bartolomé Hidalgo.

video— surgir una danza que dejará huella perdurable en nuestro folklore: "Lecor disimuló manifestándose distraído y vino Viana a instarme para que bailase una **contradanza**, diciéndome que me había elegido una excelente compañera". (1)

A este baile y al minué lo encontramos juntos muchas veces; índice claro de la persistencia del francés en nuestros salones, nos lo da un interesante librito de Marcelo Vignale —que de él se ocupa— titulado "Salón de Baile y Guía del trato social" donde se enseña la coreografía de los temas en boga a fines del pasado siglo y comienzos de éste.

En "El Universal" del 29 de Octubre de 1834, durante una fiesta patriótica realizada en Mercedes... "concluído el torneo, entró la danza de niños, y bailó una **contradanza** de arcos de 16 figuras". (2)

Siguiendo un orden de fecha, Josué T. Wilkes (3) nos dirá que en Montevideo aparecerá "El Minuet El 25 de Mayo de 1837" compuesto en ese año por don Roque Rivero, y poco después otro, titulado a su vez "El 18 de Julio de 1837" de doña Carmen Luna, "joven oriental hija de respetable familia" como escribe "La Abeja del Plata", revista de la época.

A mediados del siglo, el licenciado Peralta (don Domingo González) nombra al Minuet montonero —así llamado por enfrentarlo quizá al minué federal (aún evocado en la Argentina y característico este último más por la melodía que por constituir otro género). Del montonero digamos que a veces se le acoplaba un trozo de cielo, posiblemente en la campaña donde fué adoptado con menos entusiasmo que en la capital.

Pero volvamos a la contradanza porque nos interesa mucho como probable ascendiente del Cielito nuestro.

(1) "Memorias" del Brigadier General Tomás de Iriarte.
(2) De un trabajo sobre Mercedes, del escritor Juan C. Gómez Haedo.
(3) Discurso sobre la Música. — Boletín Latino Americano de Música. Tomo IV.

En las memorias de Gonzalo de Doblas ya citadas (1781), refiriéndose a los pueblos de las Misiones, averiguamos que "...los bailes que usan son antiguos y extranjeros; yo no he visto en España danzas semejantes, ni en las diversiones públicas de algunos pueblos, ni en las que se usan en el día y octava de Corpus. Ahora modernamente van introduciendo algunas contradanzas inglesas, danzas valencianas y otras danzas que usan los españoles".

Alcides D'Orbigny, en su Voyage pintoresque dans les deux Ameriques (París, 1836) nos hablará —refiriéndose a nuestro país— del "...petulante valse alemán, la **contradanza** francesa, la española, que parece ser la favorita, y otros bailes nacionales como el **minué** que a la gravedad de su género une el encanto de las figuras españolas de la **complicada contradanza muy difícil de ejecutar bien**".

En el final de esta frase quizás aparezca el secreto del nacimiento del Cielito como una simplificación o adaptación criolla.

El tiempo y los lugares traen confusión y olvido, dificultando la aclaración de su genuina coreografía. Aseguraremos que tuvo figuras semejantes al minué y sobre todo a la contradanza en lo graves y majestuosas, saludos, cadenas y molinetes, y según época y regiones, pañuelito y discretos castañeteos, una pareja al centro dirá sus relaciones, añadiéndosele ocasionalmente algún zapateo en aire de gato.

En cuanto a la música en sí, es ingenua y un tanto monótona, a juzgar por sus desvanecidos ecos.

Sin embargo un músico de aquellos días se expresará con entusiasmo; algo más diremos de él por tratarse de un guitarrista compatriota; y es lo siguiente: en 1822 nace en Montevideo el doctor en Derecho Francisco Cruz Cordero. Cultivó la guitarra con pulido arte. En "Las Beldades de mi tiempo" de Santiago Calzadilla, se cuenta a propósito de un gaucho que lo oyó tocar:

"—Me parece, patrón, que pa tocar la guitarra no se necesita "cencia".

—¿Y qué se necesita? —le preguntaron.

—Fuerza y "resolvencia" patrón —contestó él.

Pero cuando cogió la guitarra se convenció de que era mucho más difícil de lo que él se creía".

Este doctor Cruz Cordero nos dirá en un opúsculo titulado Discurso sobre la Música (1): "El célebre Massoni, llamado hoy por antonomasia el segundo Paganini, visitó esta capital y nuestras provincias hace algunos años; pues bien, este Massoni no desconoció la dichosa originalidad de nuestros cantos, de nuestros aires provinciales. Avido apreciador de ellos los escribió, le sirvieron de tema para variarlos de una manera brillante: y estos trabajos efectuados sobre nuestros cantos, han completado su celebridad en Europa".

Dirá después este interesante crítico y defensor del folklore nuestro:

"Existen entre nosotros acordes que nos pertenecen y que por sí solos hacen palpitar los corazones: a nuestro cielo me refiero".

Por ese entonces Dalmiro Costa escribía algún Cielito para piano de romántica letra: "No sabes tú, niña gentil, que el que te canta muere por ti". Con este género pasa en nuestro país algo poco corriente: a medida que vayamos observando la vida y la muerte de nuestros aires criollos, con complacencia de músicos veremos perdurar ritmo y melodía, pero en cambio desaparecer casi sin huellas el texto literario. En este caso el proceso se invierte; es que la voz sostenida del gran Hidalgo ganó su puesto heroico en los corazones orientales en razón de alta jerarquía poética; borráronse confusas las guitarras de los bailes ante el son marcial de ese clarín de la patria, porque más arriba del polvo que levantaron botas de gauchos danzarines, se alzó el polvo de los centauros criollos danzando la danza de la libertad.

---

(1) De Josué T. Wilkes, ya citado.

Y así el Cielito, catecismo de gloria, entra con encendimiento de canto más que con paso de baile, en las páginas líricas de la Historia Patria.

EL TRISTE Y EL ESTILO

Considero arriesgado darle un categórico origen a esta especie lírica, la más hermosa y la más nuestra de nuestro cancionero.

Repitiendo lo ya expresado, no lo suponemos creación absoluta del hombre del campo aún cuando sea su preferido.

Pero siempre se quiere saber "de donde viene". De nuestro esfuerzo sólo cosechamos presunciones; y como tal las expresamos. Creemos con Carlos Vega —aunque haremos ciertas reservas— que el triste proviene del yaraví incaico. Melódicamente, el fraseo tiene parentesco a pesar de la hechura pentatónica de aquél.

Como habrá de volverse a citar la pentatonía, digamos, a los no iniciados en música, que así se llama el sistema tonal de los incas a base de una escala de sólo cinco notas, sin semitonos, correspondiente a los cinco agujeros de la quena o flauta india. No es esta escala invención o adopción exclusiva de los incas: la antigua música griega estaba así concebida, igualmente en China, Japón, Escocia que la conserva en su folklore, y aún aparece sorprendiéndonos en los negro spirituals. Digo bien sorprendiéndonos por cuanto estas escasísimas notas obran de manera extraña sobre nuestro oído, hecho a la otra de más sonidos, con modulaciones y mayores recursos. En esta simplicidad de do-re-mi-sol-la- (do) existe un hechizo nuevo y con algo de primitiva religiosidad.

Nos es vana literatura, pero tiene mucho de litúrgico lamento y de extraña nostalgia cuando es lento, y de alegría de niño cuando movido. Y siempre ingenuo, rece o cante, llore o languidezca.

Puede escucharse —y ha de atraparnos su peculiar encanto— en huaynos, yaravís, bailecitos y carnavalitos;

hay un Himno al Sol de antigua data donde se advierte fácilmente la pentatonía en toda su belleza, a la vez simple y profunda.

Ahora bien, muy cercano a ciertos yaravís de amorosa letra encontramos un género característico del Norte Argentino: la vidala, la cual tiene más notas en su escala y un compás más acentuado; suele cantarse a dúo —invita a eso su sencillez— acompañándose con la caja o bombo indio.

¿Quiérese nada más hermoso que esta "variante del famoso yaraví de Melgar, poeta peruano, a quien se tuvo en un tiempo como el inventor de este género?" (1)

Yo crié una paloma
al lado de mí,
mi único consuelo
desde que nací.

Urpilita blanca
que aprendió a volar,
remontó su vuelo
a otro palomar.

Linda tortolita
que yo la crié,
se juntó con otra,
se voló y se fué.

Avecita blanca
de piquito azul,
nunca ví en paloma
tanta ingratitud.

Flor de gracia y candor son estas cosas. Obsérvese ahora una vidala no menos sugestiva: (2)

(1) "Cancionerillo del Amor" (Colección Buen Aire).
(2) "Rasjides" de D. Novillo Quiroga.

Ioro porqu'eia quedó
en el Tucumán;
ioro ausencias del bien mío.
¡Cómo no iorar!...

Al triste lo vamos a encontrar contiguo a estos géneros citados, ya cerca de uno, ya del otro. Por su fraseo característico, mayor sentido melódico y marcado lirismo, se aproxima al incaico. De la vidala, más moderna tendrá la escala aún con mayores notas que ella y alguna ligera reminiscencia en sus inflexiones que no bastan a emparentarlo como con el yaraví.

La recuperación de la escala corriente, lo alejará —para liberarlo— de los temas norteños y quíchuas, haciéndose criollo —nuestro— definitivamente.

En cuanto al texto literario, usará el octosílabo, medida de preferencia en el Río de la Plata. Y con el paso de los años abarcará la décima para su expresión, métrica que por rara coincidencia creara por el 1600 el famoso literato español Vicente Espinel, gran guitarrista en su época.

Este dichoso término de décima nos va a traer una peligrosa confusión: historiadores y literatos al referirse a los albores de la independencia la usan con frecuencia —lo hemos visto en capítulo anterior— poniendo tal estrofa en boca de los cantores de aquel entonces. Para improvisar o aún crear pacientemente, convendríales la cuarteta de menos exigencia, lo prueba el cielito.

Mas yo ahora pregunto: ¿qué eran estas décimas tan mentadas? Las escribiría el hombre culto, las más de las veces, ¿pero cómo las cantaría el pueblo? como milongas o cifras no puede ser, en general su uso es posterior.

Dejo la pregunta en el aire y le pido a un francés de la época me alcance su valioso recuerdo: "los porteños y montevideanos gustan de la música italiana y francesa, pero una propensión irresistible les hace preferir aún los

tristes peruanos, los boleros españoles, y los cielitos nacionales que no carecen de encanto". (1)

El injusto desdén por lo nativo fué cosa de siempre en este país tan propenso a las novelerías; ya lo advertía el fecundo Acuña de Figueroa, en una sátira al excesivo gusto por lo extranjero que había en el Montevideo de aquellos años (y lo decía en décimas precisamente al referirse al Triste):

"Es moda sólo cantar
en portugués o italiano,
que el hacerlo en castellano
es cosa antigua y vulgar;
querer un triste entonar
que el alma toque y encienda,
merece una reprimenda;
pues sólo deben las niñas
cantar arias o modiñas
o cosas que nadie entienda".

El primero y más cercano dato lo hallé en "Cartas de Sudamérica", de 1815; interesantes apuntes de los hermanos Robertson donde surgen, sin proponérselo sus autores y por eso precisamente, el prestigio y la grandeza de Artigas de este y del otro lado del Río Uruguay entre sus huestes "artigueñas" —dirá Robertson; quien se referirá pues, varias veces a los "tristes sudamericanos o tristes de la tierra", siempre acompañados por guitarra, que le recuerdan "aires montañeses de Escocia"— interesantísima sugerencia pues se me ocurre ese recuerdo obra y gracia de la pentatonía aún más notoria en esa época.

En diccionarios musicales y de vocablos rioplatenses hallamos definiciones tales como "nombre de las décimas melancólicas del gaucho rioplatense, composición poética en décima amorosa", todas con el agregado de cantarse al son

(1) Son palabras de un viajero Ysabelle, recogidas por Carlos Vega.

de las guitarras, situándolas en la Argentina con preferencia, lo mismo que en vocabularios criollos o gauchescos.

Carlos Vega nos trae referencias de la Argentina, Chile y Ecuador, diciéndonos que en el Perú se le llamaba indistintamente Triste o Yaraví.

Agreguemos nosotros una mención bastante detallada correspondiente al Paraguay; el ya citado Robertson comenta una fiesta que presenció en esas tierras: "...los escoltaban uno o dos guitarristas, que se acompañaban con sus instrumentos al cantar algún **Triste** o balada nacional". Y anota a su vez Cunninghame Graham: "Estos Tristes se cantaban mucho en el Paraguay en mis tiempos (tiempo del rey Wamba); eran melancólicos, en tono menor, cantados en un alto falsetto arrastrando las últimas notas hasta dejarlas morir y entremezclarse entonces con los otros rumores de la noche". (1)

Hudson, por el 66, oirá en Florida a un gauchito de pies descalzos, de unos doce años, que, "...sentado sobre una cabeza de caballo —trasto muy común en todo rancho oriental— cantó con la guitarra un **triste** y **bonito aire**". Días después, llegado al departamento de Paysandú, conoce a Epifanio Claro, "...rasgueando una vieja, rajada y desafinada guitarra cantó tonadas amorosas en una voz de falsete, triste y llorona... Tenía una afición loca por la música... prefería las baladas o composiciones de un carácter filosófico, por no decir metafísico". A continuación transcribe Hudson una cuarta parte de la canción; son décimas justamente, y presumo octosílabos, aunque en la traducción del inglés aparecen irregulares, con una o dos sílabas de más o de menos.

Podríamos —y tal vez lo hagamos algún día si fuera necesario— abundar en opiniones de escritores compatriotas, tales como Zum Felde, que dice del Triste: "su raíz ancestral se nutre de la tristeza y de la dulzura del alma in-

(1) "Retrato de un Dictador", de Graham.

dígena de los Andes" (1). Zorrilla de San Martín, Acevedo Díaz, Roxlo, Scarone, y Silva Valdés que con tan nuevos acentos —por antiguos— ha sabido cantar nuestros aires nativos.

Pero creemos baste con lo expresado para dar una idea de la extraordinaria difusión en Sudamérica de este género, y aún del amor con que se le adoptó.

En cuanto a esto último, me place asegurar que el Uruguay del siglo pasado es quien con más amor lo adopta y hasta con un fervor poco menos que exclusivista.

Y supo elegir, con orgullo sea dicho.

Su influencia es tan marcada, que cuando al escuchar una música rioplatense decimos "este trozo es bien criollo", en realidad significamos que por allí asomó su cabecita este pájaro gaucho. Hemos oído su trino sorprendiéndonos en obras brasileñas y hasta mejicanas (en aquéllas sobre todo). Unas pocas notas, breves frases, pero inconfundibles.

De antaño acá, andando el tiempo, ya Rey indiscutido de sudamericanas músicas, impone su lírica presencia en otras formas de criollos cancioneros: está en el Estilo, en la Décima argentina, en las Tonadas chilenas y cuyanas, y hasta un día (junto con otros aires capesinos pero presidiéndolos) por la puerta de atrás se cuela en el palacio maravilloso de un Poema sinfónico que si no se achica hasta caber en un rancho, se agranda y se agranda hasta llamarse —y con justicia— Campo, de Eduardo Fabini.

Cosas tan hermosas que se van perdiendo... porque tocar hoy un Triste es como abrir un viejo cofre cargado de aromas de antaño, que yacía olvidado en algún polvoriento rincón de la memoria: y la guitarra es la única llave grande y antigua de su cerradura.

Con el correr de los años fué adquirendo determinada forma, cada vez menos libre pues la décima le va a imponer su medida; se hará así más variado aún cuando pierda

(1) "Proceso Intelectual del Uruguay", de Alberto Zum Felde.

un poco de su profundidad, y va a confundirse mucho, tanto entre el pueblo como entre los mismos compositores, con el Estilo, su hermanito menor.

Ambos tendrán una introducción, ligera éste, reposada aquél; luego un cambio de compás, binario en general, más lento en ambos, libremente pero sin exagerar, entrando la voz con su mensaje musicalmente dramático a decir dos o cuatro versos —de los diez si consideramos su forma corriente.

Tras esto un aire cadencioso, ternario y de menos dramatismo, será más bien evocativo, que faltará a veces en en los Tristes autiguos. En el Estilo suele reaparecer antes del cambio, la introducción primera, sin canto, desde luego.

Y finalmente vuelve al lento del comienzo —y más a voluntad del intérprete con el transcurso de los años— de muy parecida melodía pero ya resuelta definitivamente.

Aclaro que esta confusión o semejanza entre ambos géneros se opera marcadament e en nuestro país, quizá por obra y gracia de la décima.

Su sentido, como su nombre, es triste pero en la hermosa acepción de la palabra, no lamentablemente plañidero ni "tratando de ingratitudes de amor y de gentes que lloran desdichas por los desiertos" según dijera el citado Azara en 1847.

A este respecto cabe recordar palabras de Keyserling, filósofo contemporáneo: "la tristeza sudamericana entraña más alto valor que todo el optimismo de los americanos y que todo el idealismo de la Europa moderna.

La tristeza sudamericana es la más honda vivencia de la profundidad telúrica".

Así, con ese sentido podemos aceptar en cierto modo que le llame a éste el "Continente de la Tristeza".

Quiero detenerme un poco en el Estilo, como en una ancha tranquera de sugestiones criollas, y aún más que eso, nuestras, orientales: pienso en las manos ásperas y callosas del paisano sujetando un bagual en el campo es-

tremecido por el galope como un parche sonoro; a ocasiones arrojando el lazo como quien arriesga su criollo prestigio en magnífico alarde de gaucha destreza; en esas pobres manos que en crudas mañanas de invierno, tras el prolijo esmero de ensillar a su flete cuando el sol aún no es consuelo, acometen durante el resto del día duras tareas al viento y al frío en las cuchillas, desgarradas en los montes ariscos de púas, derribando una res, despenando un animal quebrado, arreglando una portera, o un alambrado hasta que los hilos queden sonando como bordonas...

Cuando uno las imagina destrozadas por ese mundo hostil que las rodea, no puede menos de pensar en el inmenso tesoro de ternura y de lirismo oculto en ese hombre que ahora, cabe el recogimiento solitario de la tarde campesina, olvidado de sus afanes, toma la guitarra como a un niño entre sus fuertes brazos. Muere el día entre la tristeza del paisaje, y mientras se enciende en el cielo el lucero de la tarde, se enciende en el alma de ese artista la luz de su espiritualidad...

Y con el Allegro con que inicia su música parece hacer un sonoro y jubiloso llamado a la inspiración, que la tarde que se va le ofrece en lujoso derroche de motivos. Pero enseguida acude la tristeza, ese sello inconfundible de la raza, a presidir la música que se torna profunda y melancólica.

Y así nace el Estilo.

Y así nacen nuestras músicas nativas, creadas —a medias si se quiere— por el hombre del campo y de un antaño ya esfumado en nieblas de leyenda, casi incomprendido por actuales generaciones.

Es necesario haber vivido junto al humilde creador, en momentos propicios, cuando cae la tarde sobre los campos como una bendición del cielo y el aire fino de la hora se carga de sutiles aromas; entonces su ensueño se traduce en empecinamiento y éste aflora en los dedos —antenas líricas que captan en las cuerdas propicias músicas traídas

por el viento perfumado, el canto del sabiá, el arroyo parlero que narra incansable su viaje de siempre.

Pretender ahondar de improviso en la profundidad de un Triste para llevar hogaño a flor de agua los elementos todos: sabor de vino añejo de familiar herencia, sentido telúrico de campesinos esplendores, contenido racial que se desborda de un remoto ayer desvanecido... gustar todo eso en un Triste puede ser cosa fácil. Pero también difícil cuando se ha vuelto por muchos años la espalda a lo nuestro.

Sutiles recovecos de la música por los que a veces no se penetra ni con ayuda del estudio, son frecuentes en la literatura del arte: se negó a Beethoven frente a Rossini; a la Novena Sinfonía de aquél críticos famosos la titularon "obra de su chochera"; frente a mediocres contemporáneos se negó a Bach; éste a su vez niega al piano apegado a su vieja clave. Un musicólogo como Alberto Lavignac dice que **Parsifal** de Wagner le produjo "la felicidad más pura e inolvidable", pero noblemente confiesa: "**Tristán e Isolda** no me dijo nada en un principio, no entendí nada, absolutamente nada".

No creo que la simplicidad de un Triste —hermosa simplicidad— origine tales dificultades. Un hombre del campo —virgen de complicaciones, ajeno a tendencias y escuelas— **entiende** un Triste.

El profesional ya de vuelta o el aficionado snob que necesita variar un programa académicamente como estragado "gourmant" —Bach, Mozart y Debussy o Wagner— ése, pues, ha de quedar despectivamente al margen de un tema nuestro, sin contrapuntos, disonancias ni **leit motiv.**

Agua de manantial frente a complicados cócteles. Feliz de quien se inclina a la tierra y bebe de su pureza.

EL PERICON Y LA MEDIA CAÑA

Los primeros datos que hallé sobre el Pericón corresponden a Enero de 1821 y sólo se refieren a la aparición de la palabra.

Nos la trae Bartolomé Hidalgo en la Payada entre Chano y Contreras; dice, hablando del adulón:

"Disfruta gran abundancia
y como no le costó
nada el andar remediao
gasta más pesos que arroz.
Y, amigo, de esta manera,
en medio del **Pericón**
el que tiene, es don julano.
y el que perdió se amoló;"

Antes existían unos grandes abanicos llamados pericotes, y alguien ha dicho que "alguna vez" se les llamó pericones también. Con el primer nombre —pericote— veremos uno muy bonito en el Museo Histórico. Al segundo lo suponemos una corrupción solamente, o extensión incorrecta del nombre de una danza original española con zapateos y pasos lentos.

Soiza Reilly afirma que es aumentativo de Perico, nombre que se le daba al ñandú chico, y al grande, por consiguiente, Pericón. Le atribuye ascendencia negra, más aún, africana, a esta danza cuyo bautizo asigna a los negros. Puedo asegurar que no hay nada de Africa ni en la música, ni en las figuras muy lejos de parecerse a los movimientos del avestruz como él pretende.

A poco de examinarse los octosílabos citados, se estará conmigo en que su sentido se halla más cerca de nuestro complicado baile que de un abanico; baile donde es fácil perderse en la cadena o rueda grande quedando en el medio, por aquello "del que perdió se amoló".

Ahora bien, su uso por parte de Hidalgo no es un recurso desesperado de pobre versificador echando mano de un agudo consonante; un "medio Payador" no iba a necesitar que "lo desempeñara" un término sin sentido o recién llegado. Nuevamente de acuerdo conmigo en esto de no ser el vocablo recién llegado, póngale el lector fecha de aparición a esta danza nuestra.

Acevedo Díaz habrá de decirnos de aquel Viera del Grito de Asencio: "una de sus habilidades era bailar en zancos e iniciaba sus vueltas y quiebros con pasmosa destreza, era ésta la señal de "armarse el baile"; y los tupamaros, indios y cambujos en pintoresca amalgama de castas y razas coincidían en el mismo gusto, lazándose en un **Pericón** entusiasta, al son de la tradicional vihuela, cual si ese baile criollo constituyera el primer vínculo o lazo de unión de propensiones e instintos comunes, una faz risueña de la idiosincrasia nativa y de un espíritu nacional incipiente, tan distinto de la jota o de la petenera, como de la raza madre la variedad o subgénero que constituía al tipo de nuestra primera generación".

No pasemos de largo frente a los tupamaros (así llamaban en aquella época a los gauchos (1) viene de Tupac Amaru) indios y cambujos en pintoresca amalgama de castas y razas, porque veremos alzarse entre el polvo de botas y pies desnudos rastrillando el suelo, el espíritu fraternal y demócrata, esencia del pueblo nuestro. No ya el aristocrático minué de salones montevideanos bajo española férula, iniciándose el baile —ya lo hemos visto— por los señores principales en tácito reconocimiento de social jerarquía.

---

(1) En 1571 es sacrificado en la plaza del Cuzco el glorioso inca Tupac Amaru I por el tremendo delito de pretender libertar a su pueblo. De esta estirpe queda madurando en la sombra, tenaz y porfiada semilla libertaria que florece luego en el corazón de otro héroe, Tupac Amaru II, a quien por el mismo delito, dos siglos después, se le condena a morir en la misma plaza, en la bárbara forma que registra la historia. Palabras halagüeñas para nosotros los orientales transcribo de una revista argentina —Geográfica Americana Nro. 146— en artículo de Daniel Rammerly Dupuy:... "Todo el continente se agitó con la noticia del descuartizamiento de Tupac Amaru II, que había sido consecuente con el ejemplo de su antepasado homónimo, tironeado por los potros hacia los cuatro puntos cardinales de Tawantinsuyo. Muy lejos del teatro de los sucesos llegó la emoción libertaria. **Hasta los gauchos uruguayos** en la gesta emancipadora de la independencia, **con autóctono orgullo americano dieron en llamarse Tupamaros!**"

Aquí no, todos iguales y al mismo tiempo, y cuantos más, mejor; mayor la alegría, más grande la rueda que el salón es grande como la patria misma. Aquí no hay rey ni gobernador, apenas un bastonero, presidente elegido por su criollo saber en dar voces de mando. (Una vez, uno las dió de frontera a frontera en un Pericón heroico bailado a caballo y al son de los clarines y le llamaron el Jefe de los Orientales...).

Más adelante, nuestro escritor, hallando la causa del prestigio de José Pedro Viera, y de su "arrastre" entre los patriotas, dirá:

"La fuerza brutal, desde luego, la destreza, la astucia, la "habelidá" para tañer, para bailar, cantar, domar, pelear, y vencer, eran cualidades sobresalientes. Los que las poseían ejercían insensiblemente cierta superioridad avasalladora en sus pagos, influían sobre el número y lo atraían por el ejemplo y la magia de las costumbres varoniles.

A menudo se oía el **Pericón** alegre, o el cielito cadencioso, en cuyo éter a fuer de cielo en miniatura, deberían vagar al rayo de la luna los ángeles de trenza y tez morena, perseguidos por silfos de luengas melenas, hermosos y apasionados, que calzaban "domadoras" en vez de coturnos con alas transparentes. Estas tertulias amenizadas a veces con la presencia de garridas criollas, capaces de sujetar un bagual en el declive de una loma, constituían el acto sociable por excelencía en el falansterio de la floresta".

En 1833, en artículo sobre "Los charrúas y los gauchos" del diario parisién ya citado, dice: "Yls ont cependant un air national fort en vogue, rempli de force d' expression, d' énergie, et des plus grandes beautés musicales. Un bon juge me disait qu' il est comparable a la Marsellaise; mais pour en convenir, ja voudrais l'asoir entendu. Chez eux, la musique et la danse vont toujours ensemble...".

En el mismo periódico vimos que citaban una danza en tres tiempos bailándose durante horas enteras al son

de la guitarra; si le agregamos a este baile muy en boga fuerza de expresión y de energía, y un poco de buena voluntad para compararlo a la Marsellesa, nos inclinaremos —a falta de otra más parecida— a pensar en esta danza criolla.

En el capítulo anterior nos referimos al **Pericón** y al gato como bailes favoritos del Gral. Rivera. Del libro en tal oportunidad citado, veremos alzarse a Frutos en justo reclamo por el puesto de bastonero, no ya por gala como el atribuído a Artigas, sino porque lo era de verdad: "en los pericones era siempre el General el que los mandaba con gracia y maestría, y, según nos cuentan, apenas formados los bailarines lo hacía en esta forma:

"Fuego graneado a dispersión a la voz de aura".

Y mientras los bailarines ejecutaban la voz de mando, los guitarreros cantaban:

Tirame nueces
tirame nueces
tirame de a pares
cuatro en dos veces.

"Media vuelta y a la carga a la voz de aura".

Hagan cadena
hagan cadena
Disculpen que los mande
en casa ajena.

Carabina a la espalda a la voz de aura.
Armas al hombro a la voz de aura.
Presenten armas a la voz de aura.
.. ..
Pabellón nacional a la voz de aura.

Sigan valsando
Sigan valsando
y miren que los viejos
están mirando.

En aquellos tiempos no terminaba nunca el Pericón sin que, una vez formado el pabellón, no se lanzara, por alguno, un "Viva la Patria", que era coreado por todos los presentes".

No transcribo íntegro el recuerdo de Ramón P. González sobre las voces de mando por no ser extenso; pero hace gracia ver el sello guerrero que en ellos impuso Rivera. Si lo dejan, era capaz de darle instrucción militar a todo Tacuarembó mientras punteaban los guitarreros "al mando" de su amigo Fausto, el de la larga lanza.

Agreguemos que por boca de Saviniano Pérez se reclamaba para el Cerro Largo del 1832 el haberlo bailado también a las órdenes de Frutos cuando su visita en esa fecha.

Luis Bonavita en sus "Aguafuertes" tan interesantes hablará de un Pericón bailado en plena sede del "Gobierno" de Oribe por el mil ochocientos cuarenta y tantos, con lujos de guitarras presididas por la dueña de casa, cantora de coplas y décimas; mientras en el jefe y los señorones "hervía el entusiasmo apenas dominado por la cultura o el empinamiento de los apellidos".

Hudson lo ve bailar en Durazno al 66. (1)

En "La Revolución oriental de 1870" de B. Arózteguy, publicada en 1889, veremos: "...Cientos de bailes se dieron en ese año (1870); lo mismo se bailaban unos lanceros o un vals de dos pasos como **una milonga o un pericón**".

Cumnighame Graham lo cita en sus andanzas por el 70 en tierras orientales. Igualmente el historiador Bauzá, pocos años después. Surgirá a menudo en los versos de Lussich, Alcides de María, Roxlo, Silva Valdés y en general en cuanta fiesta criolla se baile en el siglo pasado.

Por Gálvez sabremos que los floridos veinte años de Aparicio Saravia lo empujan a formar en las ruedas gauchas de los Pericones de Santa Clara de Olimar, por el 1875.

En un Fogón de julio de 1900 nos enteramos que unos artistas orientales de una Compañía (los empresarios Pas-

(1) Ob. cit.

tor y Echebarne la formaron en Montevideo) llevan Juan Moreira a España, donde "numeroso público acogió con grandes aplausos tanto a la obra como a los intérpretes. El efecto de los bailes criollos —el pericón entre ellos— ha sido insuperable".

En la misma revista leemos: "refiere el señor Alberto V. Martínez, hace poco llegado de España donde dió conferencias en Palacio acompañadas de proyecciones luminosas, que la Reina Regente le dijo, al ver bailar el pericón en el cinematógrafo: —Pero señor, esto es una gavota elegante".

¿Quién no recuerda las estrofas de Roxlo?

"Es el baile nativo: nuestros camperos
aprenden de memoria sus relaciones
y cuando lo puntean los guitarreros
florecen más a prisa los limoneros
y laten más a prisa los corazones".
. . . .

En cuanto a su curiosa supervivencia en tierras del Plata, débese —aparte de la belleza de sus figuras de gran revista— al hecho que consigna José Podestá en sus memorias "Medio siglo de Farándula".

"Nunca olvidaré la primera presentación de "Moreira", pues aparte de su enorme éxito, como no se vió otro en Montevideo, tiene para mí el recuerdo de haberme sido presentado, después del espectáculo el señor Elías Regules padre, cuya oportuna y entusiasto intervención habría de cooperar al mejoramiento de nuestra rudimentaria obra incial y precursora por muchos conceptos de nuestro teatro y en la difusión de nuestro folklore".

"La primera observación del señor Regules, fué para que cambiáramos el Gato por el Pericón, pues era esta danza más apropiada y de mayor efecto para la fiesta campestre del drama; pero como no lo conocíamos, él se comprometió en el acto a darnos las lecciones necesarias. Fué cosa instantánea; al otro día de mañana el señor Regules

congregó en nuestro local un grupo de guitarreros orientales conocedores de la música del Pericón, y él personalmente nos dirigió, con tanta eficacia que esa misma noche, sin aviso previo, lo bailamos ante el público con delirante suceso".

"Muchos años después al consultarme Vicente Rossi sobre bailes para su libro de folklore "Cosas de Negro", me comunica que de sus indagaciones le resulta uruguayo el Pericón, desconocido en el occidente del Plata hasta que lo llevó "Moreira".

Aún abunda en mayores detalles interesante s sobre este baile el libro de Podestá; aparecen las voces de mando en verso compuestas por el mismo Podestá especificando que el guitarrero ordena y al bastonero manda, algo semejante —nunca tan militares— al de Rivera.

Hay una referencia que le atribuye al Dr. Alberto Palomeque la idea de agregarle un detalle que había observado en Tacuarembó, el de formar una guirnalda de pañuelos con los colores patrios, lo que traería como corolario el encendimiento de un ¡Viva la Patria!

No por demasiado conocido dejaremos de recordar las llamadas relaciones, cuartetas que se dirán las parejas en medio de la atención de la rueda, cesado el baile; momento esperado con ansiedad siempre, unas veces por lucirse con un verso gracioso y oportuno, otras con el temor de enredarse en las palabras, provocando la burla de los demás y algún ofrecimiento de "desempeñarle", término con que se brinda algún comedido para decir un verso en su lugar. Eran estos requiebros amorosos de parte del hombre, contestados por su pareja generalmente con burlonas evasivas.

Los escritos por Elías Regules a ese propósito, sencillos y frescos como toda su obra, corrieron de boca en boca en las ruedas de la última época.

En el Cancionero Bonaerense de Lynch, hallaremos a un coronel oriental del 1850, Andrés Baraldo, escribiendo para la guitarra un Pericón tomado a un paisano de la Banda Oriental. Otro coronel anda enredado en sus notas: Juan

Tomás Bélinzon, quien pedirá a Gerardo Grasso, maestro de música en la Escuela de Artes y Oficios, —que aquél dirige con acierto en la época de Santos— recoja los temas dispersos en las guitarras campesinas y lo instrumente, lográndolo con feliz resultado en el conocido Pericón Nacional. Por los mismos años, otro tanto hace Leopoldo Díaz y escribe uno tan sencillo como hermoso. A este propósito nos dirá Ricardo Pollo Darraque que nació en las costas del Río Negro, en unas de cuyas estancias se bailó por primera vez: "El autor del Pericón, —su creador— según antiguas tradiciones, fué un paisano muy guitarrero, apellidado Indarte, payador de fama y algo así como un Santos Vega, que a estar siempre a los viejos recuerdos, al morir quiso que lo enterraran —y así lo hicieron— con su guitarra". Y asegura el escritor compatriota que fué Díaz quien lo estampó en la música al correr de los años. (1)

Por el 1900, un simpático Maestro de Baile, Marcelo Vignale, salteño —autor de un libro sobre ese género y guía del teatro social— es apremiado por la sociedad distinguida de Montevideo a fin de que creara sobre esta danza, algo más chic; él confiesa que así dejará de ser criollo pues sólo debe bailarse "al son de guitarras y espuelas". Sin embargo compone su "Pericón de Sociedad", sobre música de 3 x 4, tiempo de mazurca", —(dice él para conciliar) haciéndolo con diez figuras seleccionadas y con el Pabellón ("pero sin el pañuelo pero en cambio con el abanico abierto").

El se cura en salud con su confesión sincera, y salva el mal paso. Más "las principales familias de sociedad" no habrán tenido mucho éxito con su Pericón de guantes blancos, al son de lánguidos violines, piano y bandurrias. Cerremos los ojos e imaginemos los trajes y vestidos del 900, hurtando la inevitable sonrisa por no enojar a alguien, que, cerca aún, atisba el origen de esa evocación...

---

(1) "Como cayó Montevideo", de R. Pollo Darraque.

Lo realmente interesante de ese vano intento es la difusión y el arraigo logrado por este baile en el Uruguay, ya que, disimulando su gaucha indumentaria, mal escondiendo las espuelas bajo las polainas golpeaba las propias puertas de la sociedad.

Usual como la expresión Cielito apericonado era también la de Pericón de Media Caña.

Hay muchas suposiciones con respecto a este término cuya etimología podría buscarse en España reuniendo nombres de danzas que llevan parte de ese nombre compuesto; se ha insinuado que en un principio se bailara con botas de media caña y otros aseguran que su primitivo nombre era "La Mañanita" en relación con la caña tomada en vasitos chicos. Don Andrés Beltrame lo atribuye al hecho de formarse en una de sus figuras una media circunferencia, llamándose caña entera cuando se cerraba aquélla. Manuel Gómez Carrillo que salvó del olvido —y con talento— hermosos temas del folklore rioplatente, opina en forma parecida.

Comentando un artículo de "La Gaceta" del 10 de Agosto de 1839 en la que aparece este baile unánimemente aceptado en una fiesta de "restauradores", dirá a su vez nuestro Alejandro Magariños Cervantes: "¿Sabéis lo que es la media caña? Una danza nada honesta que sólo bailan en públicos los negros y las mujercillas de vida airada; una danza en la que se recitan coplas como estas:

Al que con salvajes
tenga relación,
la verga y degüello,
violín y violón".

Su apogeo en nuestro país ocurrirá poco después del 40, aun cuando en la escena aparece unos años antes.

Sus letras —ya lo hemos visto— tenían generalmente carácter político.

Acuña de Figueroa la citará en sus Toraidas, festivas crónicas en verso de las corridas de toros en la Unión, de las que era entusiasta entendido. Por nombrarle un rival —y de qué genio— recordamos haber hallado en un diario de la época (1) un comentario sobre un gaucho que impaciente ante la faena del torero, saltó la barrera facón en mano y desnucó al toro de un certero golpe.

Figueroa pues, nombra la danza como tocándola en los intervalos de las fiestas taurinas. También fué título de sus poesías. Transcribo un trozo de una de ellas, Media Caña Constitucional se llama, dedicada a Echagüe y a Urquiza:

Esta media caña
Constitucional
Les entonaremos
Al son del timbal.
Y en el entrevero
Oirán repetir:
La Patria o la tumba
Rivera o morir.
. . . .

Caña larga,
Caña corta,
Si te quiebras
Poco importa.
Que te pesca,
Que te apaña,
Cuidadito
Con la caña.
. . . .

Sabremos valientes
Lidiar y vencer
Haciendo al tirano
la tierra morder;

(1) "La Opinión Nacional", de enero de 1866.

siendo el gori gori
de su funeral
esta media caña
Constitucional.

A propósito me he extendido en estos versos para que se note su variada construcción, de seis y de cuatro sílabas.

En el Montevideo de entonces, un buen poeta cordobés, Hilario Ascasubi, compondrá estos otros, dedicados a Rozas:

Al potro que en diez años
naides lo ensilló
Don Frutos en Cagancha
se le acomodó,
y en el repaso
le ha pegado un rigor
superiorazo.

Querelos mi vida — a los Orientales
que son domadores — sin dificultades.
Que viva Rivera — Que viva Lavalle
Tenémelo a Rosas... que no se desmaye.
Media caña
a campaña,
Caña entera
como quiera.

Este trozo junto con otras mediacañas de Acuña de Figueroa, complicará aún más la medida con versos de siete sílabas. Esta variedad quzá abone en nuestro favor la presunción de que dicha danza era una variada mezcla de ritmos, no sólo de Pericón y Gato como se la conoce corrientemente, sino de otras que correspondían a la Zamba —ritmo elegante que aparece así enancado al Pericón. — Manuel Gómez Carrillo la presenta de esta forma: 1.o Pericón, 2.o Zamba, 3.o Gato. Es más lógico, por otra parte, la transición del Pericón a la Zamba (en el Uruguay se la suele incorporar con el nombre de Cielito) que no saltar

de improviso al Gato movido y repiqueteado.

Al igual de la Resbalosa en la vecina orilla, la Media Caña nos llega con referencias salpicadas de sangre; la trágica evocación de "violín y violón" ya lo está diciendo.

Ricardo Rojas en su estudio de Ascasubi cita bailada la Media Caña junto con el cielo en las parrandas de los suburbios montevideanos, siempre con versos de carácter político y de dudoso gusto. Nos recordará una "mediacaña para que la bailen los italianos armados en defensa de la libertad oriental y argentina", después del Cerrito en 1843. No se me negará que habría sido de lo más pintoresco ver bailar una media caña a los italianos, sobre todo si la cantaban...

Hubo una letra que se hizo muy popular:

Si es soltera, media caña,
Si es casada, caña entera,
Y si es viúda, caña y media,
Lo que sobre, pa tu agüela!

Años más tarde, en el periódico La Ortiga de febrero de 1877 hallamos un supuesto telegrama de carnaval, dirigido al Gobernante desde los pagos de Soriano: "No me pida V. E. nada relativo al servicio policial porque pienso asistir a los bailes de media caña y pericón. — Simón Moyano".

Parece haberse ido con Juan Manuel. Como sucede con las canciones, la política alarga o acorta la vida de ciertos aires en la boca del pueblo. Luego la exhuma el Circo —aquí y enfrente— por el 1880, y desaparece muy poco después.

Nuestro gran Figari —fino amante de costumbres del ayer pintoresco— aprisionó con vivos colores estas dos danzas en bellísimas telas: El Pericón y la Media Caña. La primera sobre todo, tiene una profunda sugestión telúrica; el patio de la estancia, el rosado de esas paredes (bien nuestro y misterioso a la vez ese rosado) la natural actitud de bailarines y músicos, todo eso es un pedazo de historia patria, salvada de la muerte en colores que cantan. Sí, que allí los colores cantan como las guitarras...

LA VIDALITA

He aquí el lirismo del gaucho llevado a su más delicada expresión. Rudos varones, de hoscos y fieros semblantes cerrados por la nube obscura de la barba, tras de la que atisba ceñudo mirar, cuesta imaginarlos dulcificados, enternecidos en la paloma de una vidalita. Porque ese canto nuestro era arrullo de amorosa torcaza perdida en el monte.

Lenta cuarteta exasílaba, caía como zumo de mieles de los barbudos rostros.

El texto hubo de ser amoroso en un principio; su tema musical, dulce y nostálgico, así lo exigiera. Mas el gaucho vivía guerreando, tenía pocos moldes para verter sus versos de heroico sentido. Y alguna vez le cantó a la patria o a la divisa con tonadas de amor o de arrullos de cunas; es que en aquella época de gallardía, patria o divisa, la china y el hijo, se fundían o se confundían en un solo querer.

Muy recientes, las recuerdan nuestros padres, se cantaban con referencia a las contiendas partidistas. En esos heroicos y románticos —aunque lamentables— tiempos de las guerras civiles, solía alzarse en los campamentos blancos, junto con el humo de los fogones criollos, la voz de un cantor, encendida de amor a la divisa, entonando aquellos versos que decían:

Lamas y Saravia
vidalitá
y Acevedo Díaz,

son los tres valientes
vidalitá
de la patria mía.

Claro está que no condice su melancólica tonada con estos versos de épico sentido: era desvirtuar la dulzura

innata de nuestra canción. Mejor halla su cauce normal cuando al compás de una vieja guitarra olvidada surgían aquellas palabras de

Palomita blanca
  vidalitá
de piquito de oro...

Son harto ingenuas estas letras, bien lo comprendemos; pero las salvó del olvido la belleza delicada de la melodía, hecha suspiro de amor en la boca fresca de una paisanita, y años más tarde canción de cuna en los labios marchitos de una abuela.

En el norte argentino se confunde a menudo con la vidala; ambas cantábanse en Carnaval —vidalas chayeras les llamaban— al son de bombo y guitarra; y sus letras se referirán asimismo a acontecimientos políticos de índole guerrera.

En el Uruguay no existe confusión —quizá como en la provincia de Buenos Aires— pues su melodía es siempre la misma salvo ligerísimas variantes. En cuanto a su texto, es, en general de amoroso sentido.

Una encantadora viejecita —más de 90 años— de las costas del Queguay, dictó ésta, de sugestivo valor:

Una palomita
  vidalitá
que yo la crié
cuando tuvo alas
  vidalitá
se voló y se fué.

Obsérvese su semejanza con el Yaarví de Melgar, en páginas anteriores dedicadas al Triste. Encanta esa forzada construcción. Está lejos de la Academia al decir **una palomita que yo la crié**. Pero cerca de la tierra. Quien can-

tara estas cosas no sabría escribir. En su pobreza gramatical está contenida su riqueza folklórica. Ojalá se me entienda.

Varias veces me he hallado con una curiosa definición: "los huaynos son las vidalitas de Bolivia". Asimismo se asegura que el tema viene de uno de aquellos, antiguo. Ahora bien; nos inclinaríamos a aceptar ese origen incaico, pero como en el triste estableceremos —y aún mayores— nuestras reservas. Hemos visto al referirnos a la escala peruana, que carecía de semitonos; y el huayno por lo tanto, debe ser más o menos pentatónico; obligándolo a ello la propia quena. La vidalita en cambio, (me refiero a la difundida en el Uruguay) lleva, tan sólo en la primera frase y su estribillo, nada menos que cinco semitonos. ¿Cómo puede degenerar tanto tan breve melodía? ¿Y aún darse el lujo de modulaciones? Esto nos lleva a la cómoda presunción de situar su origen por obscuro en la noche de los tiempos. Y será ésta una buena contestación para la gente que fundamenta su interés tan sólo en saber "de dónde viene", cuando lo que importa es que la lleva dentro del corazón, como recuerdo de algo entrañablemente familiar.

LA MILONGA Y LA CIFRA

Mucho se ha escrito aquí y en la Argentina sobre la milonga, quizá demasiado. No fué propiamente hablando, un baile del gaucho. Hubo de ser canción originalmente; su propia etimología —Africa o Pernambuco— así parece indicarlo: palabrerío o enredo a base de palabras dan la idea de improvisación o contrapunto más que de danza.

Azara ya citado dirá que la cantaban los gauderios de la Banda Oriental.

Asimismo el Diccionario de Pedrell lo define como canto popular en las repúblicas del Plata, acompañado de guitarra, atribuyéndole cierta semejanza con la saeta.

En general hubo cierto desdén hacia este género; durante algunos años se perdió por completo, pero en las postrimerías del siglo cobra nueva vida en los arrabales hasta ser nuevamente desplazado por el tango, su pariente cercano.

Sus letras más populares dan la idea de su linaje:

"Caballeros milongueros
la milonga está formada;
el que sea más milonguero
que se atreva y la deshaga".

Preferimos dedicar unas palabras al género que con este nombre ha adoptado el paisano; su primer y sostenido afán al tomar una guitarra es en procura de los incansables repiqueteos de la milonga en el tono de Mi. Carece de melodía salvo algún pasaje de esos difíciles que casi nunca logra claros el guitarrero, y que mayormente no interesan más que "a los profesionales" —algún nombre hay que darles— que se los copian unos a otros con paciente esfuerzo. Lo que interesa y vale, es el ritmo y la gracia, obra de arte en miniatura, tanto, que los guitarristas cultos nunca puede igualar su color local, campesino.

Querer aprisionar ese chisporroteo en el pentagrama es apagarlo casi.

Curioso es que esos milongueos son iguales y distintos a la vez, según los guitarreros. Y al propio tiempo, son (o eran, mejor dicho) difíciles de confundir cuando argentinos y cuando orientales. Aquellos tiraban más hacia una cadencia que podía recordar al tango antiguo, ofreciendo mayores rasgos melódicos; la nuestra, en cambio, tiene otro sentido más melancólico, y cierto matiz costoso de traducir en palabras, o como dije antes, de expresarlo en notas musicales, tal ocurre en el tamborileo de los negros.

Es éste, desde el punto de vista musical, más extenso y valioso en la introducción —a causa de los intérpretes— que en el resto de la pieza cantada; con la misma tonada

se repite en numerosas estrofas originadas por su tema: narraciones dramáticas hasta lo truculento por lo general, sobre duelos criollos, pencas famosas, algunas patriadas, el robo de una china en medio de un baile, o las vicisitudes de tal o cual matrero.

De niño hemos asistido con inolvidable emoción a estos relatos, salpicados de breves sentencias filosóficas de dudoso mérito, que aprobaban con miradas de inteligencia los circunstantes, muy serios y compenetrados de sus alcances.

Años atrás se veía mucho en la campaña oriental —también en las ciudades mas ya en extramuros— un sugestivo entretenimiento: la milonga de contrapunto. Ya no cantada, tocada sólo. Dos guitarreros afinaban primeramente sus instrumentos tras pacientes tanteos; en esto suelen ser interminables. Por esmero y por gala. El paisanaje aguanta, es la palabra, pues sabe que la fiesta de esas dos vihuelas —trenzadas en lírica lucha— bien vale la espera. Como en las pencas.

Comienzan al fin haciendo más o menos lo mismo, un petulante repiqueteo, en igual tono por supuesto. Despreocupación de melodías, pero despliegue de gracias en el ritmo: semejan dos morenos con sus tamboriles. Cómodos —media vida se han pasado en eso— con impertinente aire de superioridad.

Hasta que de pronto uno se agacha sobre la guitarra como sobre un pingo, para cortarse solo adelante. Va en busca de una novia, la melodía, esquiva y bonita: se la trae al otro —y a los otros— para que la admiren. La pasea un rato entre las cuerdas. Mientras, su acompañante le brinda displicente su monótono repiqueteo a fin de que baile y muestre sus gracias la recién llegada. Mas su dueño es cortés, la retira para que el otro a su vez luzca la suya. Distinta; pero siempre con el mismo acompañamiento realizado ahora —desde segundo plano— por la vecina guitarra. Luego ésta se hace cargo del punteo, y así una y otra vez.

Hasta que de común acuerdo terminan en un acorde de doce cuerdas que rubrican los oyentes con aplausos y palabras de elogio, ya para uno o otro músico.

Asistiendo a estas improvisaciones sobre la base de un tono se puede pensar, salvadas las distancias —y no se sonría quien me lea— en aquellas variaciones de los Beethoven, Mozart, Bach, cuando jugueteaban —geniales— sobre un tema frente al clave que les ofrecía sus teclas tentadoras, más cómodas que esas cuerdas fatigosas que pulsaba el criollo. En dichos clásicos había talento, ciencia y amor. En los paisanos hay amor. Es algo.

Parejas con la milonga corre otro género para el canto con guitarra, algo menos cultivado en el Uruguay: es la Cifra.

Su música es completamente distinta; la introducción consiste en un lujo de típicos rasguidos de amplia sonoridad —abarcando todas las cuerdas— más vistosos que melodiosos; característico vaivén de la mano derecha, entra más por los ojos que por los oídos. (Aquí también el paisano es inigualable). Después, el tema musical en sí es una clarinada arrogante lindando en lo provocativo; arrogancia que va desde los versos hasta la propia pose del cantor. (Yamandú Rodríguez ha hecho en ardiente poema una acertada descripción de la Cifra).

Como la milonga, sin ser molde fácil para la improvisación —décima en ambas— usóse mucho para los contrapuntos entre los payadores, gallos de riña por su empaque y prestancia; no pasemos de largo frente a ellos, observémosles: muy comedidos al principio en rebajar propios méritos alabando al contrario, con calor de gallera se exaltan muy pronto haciéndose preguntas filosas como cuchillos, esperadas en guardia tal que en duelo criollo. La guitarra es como trampolín que lo eleva hasta el cielo en busca de inspiración y picardía... y tiempo. Al decir cielo, recuerdo el susto que me dí cuando niño: asistía embo-

bado a uno de estos contrapuntos, cuando el rival le dirige a mi favorito una endiablada pregunta, rematada así más o menos:

...quiero que me diga cuántas
estrellas hay en el cielo.

Esta vez sí fué al cielo mi payador a buscar respuesta, descolgando nubes, luceros y hasta cometas; le fué bien, recuerdo que un fervor de aplausos coronó su criolla lección de astronomía.

Viajeros europeos del siglo pasado, Graham entre ellos, se refieren con interés a estos lances poéticos, y muchos de ellos cuentan finales dramáticos, con guitarras rotas y cuchillos ensangrentados; pues las provocaciones llevábanlos por resbaladizos terrenos para culminar en arrebatos de amor propio —muy fáciles en ellos— pues adonde no llegaba la voz ni la inspiración, podía llegar el acero tan presto a salir a luz; y éste era un arte en realidad considerado superior al payadoresco.

Sobre ambos géneros debemos agregar —dejando a un lado los contrapuntos— que el cantor de Cifras y Milongas era antaño, cuando no existían radios, teléfono ni prensa casi, algo así como el cronista gaucho de nuestra campaña. Homero de estas latitudes, aeda a su modo trocando lira por guitarra, cantó con arte combates partidistas y todo cuanto asunto resultara de novedoso interés para el pago.

Errante casi siempre, vivía del canto al igual de los pájaros. Y sin pedir nada; como en tácito reconocimiento a su jerarquía, nunca le faltaba albergue, comida y hasta más de un beso perdido... cuando tras el beso no se perdía la dueña enancada a su pingo.

Mimado y consentido cuanto tornaba al pago, descansaba un tiempo en los laureles hasta la aparición de un

nuevo payador, con el cual no le era dado rehuir el inevitable cotejo, para ver acrecentada su gloria, o derrumbada lamentablemente.

Compréndase ahora por qué más de una vez hacía hincapié en cualquier frase hiriente del rival —cuando fallaba la inspiración— para dejar guitarra y empuñar cuchillo.

Para terminar digamos respecto a la construcción musical que al igual que la Vidalita, ambas, Cifra y Milonga tienen cada una de ellas su propia y solitaria melodía —principalmente la Cifra— con variantes de escasa importancia.

EL GATO

Esta danza ha tenido en el Uruguay una menor difusión a las ya citadas. He hallado sus huellas en tradiciones orales recogidas en los departamentos del litoral y del sur, sobre todo.

Ha estado subordinada a esporádicos envíos de la Argentina. Aún cuando su origen no radique esencialmente en ese país, es indudable quien con más cariño la adopta. Igual sucede con la zamba (1) baile airoso y elegante en extremo, con un ritmo tan cautivante que quien lo ve bailar —y aún intenta dar algún paso al son de su música— no se explica cómo pueden morir cosas tan hermosas. Menos ha llegado la zamba a nuestra patria, y lo lamentamos sinceramente. Más bien la conoceremos como canción.

Si algo le he envidiado al folklore argentino, lo confieso, ha sido la zamba. Y con razón: yo invitaría a quien me lea, que a solas, en la intimidad, busque en el dial este aire tocado por algún buen conjunto criollo, levante un pañuelito en su mano y pruebe a dar algunos pasos. Verá cómo la música lo lleva con donaire y desenvoltura. Su coreografía, al igual de las antiguas danzas galantes, des-

(1) Nada tiene que ver con la samba brasileña ni con la zambra española.

arrolla el viejo tema del amor. Son los homenajes del hombre girando —mariposa en la luz— en torno de la mujer que coquetea y finje desdenes para quemar mejor. Que eso era la zamba: gesto plástico del mimo renovando el eterno tema de la conquista amorosa. Es un andar con gracia por el camino de la danza para llegar tierna y apasionadamente al corazón de la mujer que lucha y se defiende de airosa manera con su primoroso pañuelito de sutiles encajes —linda y poco segura banderita de su fortaleza.

Hurtémonos a su encanto y volvamos al Gato que nos interesa: no diré lo mismo respecto a que resulte fácil bailarlo sin mayores conocimientos, pues nos complicará un poco con su zapateo; su aire movido nos tienta igualmente. pero ya con una urgencia distinta, atracción quizá de su contrapunteado entre melodía y acompañamiento que aparenta la sensación de un ritmo sincopado.

A la sombra del Gato se agrupan otras danzas, tales como la chacarera, el escondido y el triunfo. De éstas sólo ha llegado a bailarse un poco entre nosotros la chacarera, ya más moderna y de menos valor folklórico.

Los versos de gato son siempre alegres y picarescos, aquí no hay penas como en los tristes y vidalitas: breves cuartetas matizan el risueño carácter de estas danzas:

A esa niña que baila
mucho la quiero
pero no para hermana
que hermana tengo.

O esta otra de menos ingenuidad por cierto:

Dijo una vieja
¡ay juna, ay juna!
¿por qué no bajan patos
a mi laguna?

Ya vimos al hablar del pericón, que Rivera gustaba mucho bailar el Gato, se prestaba a su espíritu chacotón

tan amigo de jaranas. Igualmente lo vimos difundido por el circo a fines de siglo.

En la literatura criolla aparecerá con bastante frecuencia.

Lussich ya citado nos describirá una fiesta a base de pericones y gatos por los años de 1873 aproximadamente.

Zum Felde lo nombra junto al Pericón.

Lauro Ayestarán citará una descripción de este baile en "El Siglo" de Montevideo de Agosto de 1865, y justamente con un texto literario característico de los comienzos.

En las revistas El Fogón y El Terruño surgirá a menudo; Víctor Arreguine conocerá, en "Lanzas y Potros" a una pobre alemana seducida allá en su tierra por un criollo guitarrero que había marchado a las Uropas "por haber mundo" según él, por unas puñaladas según otros; "en trescientas leguas a la redonda resonaba la fama de este perillán filarmónico a cuya guitarra se juntaba la gente moza para solazarse con Gatos, Pericones y Cielos".

El instrumento característico para su música era la guitarra; en la literatura argentina encontraremos a cada paso una frase de Ventura R. Lynch escrita en 1880: "Creo que no existirá un gaucho que no sepa por lo menos rascar un gato". Y está justo este término de rascar, pues se presta admirablemente para hacer uso del rasguido en todas sus cuerdas, como expresáramos en la introducción de la Cifra.

Tanto ha de gustar el Gato que lo veremos incorporarse al Pericón para formar la Media-caña que se bailó en el Uruguay; en la Argentina y Chile aparecerá a su vez una singular danza llamada Cuándo, cuya primera parte ceremoniosa y lenta de verdadero minué, se verá bruscamente interrumpida por un aire de Gato, vivo y ágil. Resulta así —sobre todo coreográficamente— una combinación interesante.

Semejante a esta unión de América y Europa, surgirá más tarde —ya menos difundida— la Condición argentina, mezcla, musicalmente mejor, de minué y zamba.

LA HUELLA Y EL MALAMBO

De ambos géneros escasos datos históricos podría aportar; los más pertenecen a la literatura. Realmente se bailaron muy poco en nuestro país.

Hállanse algunas referencias en El Fogón de fin de siglo, en El Guerrillero, de principios. A la Huella la conoceremos más bien en forma de canto, como la zamba ya mencionada; al oriental le llega más la música que la danza. Como la vidalita, ha florecido en boca de mujeres precisamente; viejitas a quienes ya no les da la voz me han entonado letres ingenuas de ambas melodías, que, me han confesado, sirviéranles mucho para arrullos de cuna. Aún mismo algunos de nosotros nos hemos dormido pensando en la palomita de piquito de oro o en el tero de patitas finas.

A la güeya, a la güeya
patas de tero,
no le digas a nadie (mi vida o mi niño)
que yo te quiero.

Este simpático bichito de las finas patitas ha andado siempre entreverado con esta danza:

A la güeya, a la güeya
dense los dedos,
como se dan el pico
los teru-teros.

Porque es letra que va indicando su coreografía, una amable persecución del hombre haciendo castañetear los dedos tras la compañero, zapateando (ha de mostrar sus gracias) y tomándose de los dedos, o de la mano dice esta otra más popular aún:

A la güeya, a la güeya
dense las manos,
como se dan la pluma
los escribanos.

Esto nos recuerda la hermosísima huella recorrida por un inquieto hombre de letras, Ciro Bayo, en su Romancerillo del Plata; es sugestiva la voz española cantando en criollos ritmos, véase si no:

Don Carlos con la Infantita
está bailando en palacio;
él viste terno de seda,
élla falda de brocado.
A cada paso de danza
va diciendo el conde Claros:
A la huellita, huella
dame la mano
como se dan la mano
los escribanos.
A la huellita, huella
dame la mano
como se dan la mano
los cortesanos.
A la huellita, huella
dame un abrazo...
La Infanta al oír esto,
furiosa se aparta a un lado.
A la huellita, huella
(canta Don Claros)
no hay mujer que no caiga,
tarde o temprano.

En cuanto al malambo, fuera de La Criolla y de El Fogón, pocas referencias tenemos, salvo las de Circo o alguna de Bauzá que la sitúa junto a la huella. Conviene consignarse, empero, por cuanto se aparta de la modalidad característica de cuanta danza criolla hemos bosquejado; es baile de hombres, falta la gracia de la mujer y de la poesía, pues tampoco se canta. Guitarras y zapateo, eso es todo. La guitarra es la chicharra enloquecida de sol, que marca el compás de fiebre con tres notas tan sólo: rás,

rás, rás. Pero el zapateo es llevado a la exaltación, en variadas y tenaces figuras rítmicas.

Hay quien le atribuye, también como al término, origen africano. No contrariamos esa opinión por cuanto los negros llevan en la sangre el sentido del ritmo; otros lo sitúan entre los aborígenes de Colombia.

Baile de contrapunto, la vida está en el suelo, en los pies estremecidos y en el afán de emular y sobrepasar escobillados fantasiosos en que la tierra es la que canta ahora como un parche sonoro.

De lejos, galope enardecido de caballos en el tambor asordado de la llanura; de cerca duelo de rabiosos repiqueteos entre dos hombres capaces de apisonar horas enteras el suelo desparejo de la pulpería, ante la atención expectante de la paisanada que aplaude y grita por uno y otro, hasta arriesgando apuestas como en las pencas. Y cuando una china mira, el baile es para ella. Es como dice de esta danza Yamandú Rodríguez:

"Amor dicho a rás de tierra,
rasguido de plumas en la margarita musical de la espuela.
Porque la novia es tímida,
No levanta los ojos del suelo.
Y hay que llevarle allí la fiesta".

LA POLKA

Esa K ya anuncia su origen europeo, bohemio por más precisión, haciendo de París su trampolín para llegar al Plata.

Se me dirá por qué la incluyo entre los bailes criollos. Carlos Vega dirá por mí que "la polca es una verdadera especie folklórica que no tiene que ver casi con la polka europea. En torno a este nombre gira el más importante conjunto de música popular de la zona, y es todo eso muy buena parte de la música folklórica del Paraguay y del Uruguay".

Menos mal que este estudioso se acordó de nosotros; admiramos mucho su obra pero confesamos que no ha sido nada generoso con el Uruguay. Más que de él es nuestra la culpa, pues conociendo íntimamente los tesoros musicales del solar nativo, nada hacemos por ellos, cuando son tan valiosos. Algún día no lejano despertarán nuestros nietos tal vez, de ese letargo injusto, y correrán afanosos tras las desaparecidas huellas de un triste o de un cielo. Nos acusarán a nosotros de torpes e ingratos. Y tendrán razón.

Cuando pasada —porque pasará— esta crisis del hombre impelido por el vértigo de las velocidades, y vuelva al dulce sosiego interior que ha perdido, buscará su felicidad en la hora lenta y profunda que le da tiempo para leer a Cervantes o escuchar a Beethoven. Entonces tendrá eso que no hay ahora por ningún lado: tiempo. Con ello se encontrará a sí mismo, y aún a nuestros antepasados.

...Y a algunos de ellos —los más frívolos posiblemente— los hallará "inventando" polkas" por el año 1815 pues así nos lo dice aquel manifiesto (citado en el Cielito) de los gastos "echos" en la inauguración de la Tricolor de Artigas. (1)

Luego va a seguir parejas con el schottish en su vida y aún en una "Defensa sarcástica" que le hará Acuña de Figueroa —tantas veces venido en nuestra ayuda:

"El schottish y polka son
dos bailes de honra y provecho,
pie con pie, pecho con pecho
se baila; y viva la unión

---

(1) Curt Sach, entre otros autores fija el nacimiento de la polka en 1830, siendo una muchacha campesina de Bohemia la primera en bailarla. Unos cinco años después marcha a París, y de allí a América. Véase como un simple baile puede poner dudas sobre la autenticidad de un documento, o por lo menos de una fecha. Hidalgo —en el manifiesto figura Bartolo Hidalgo— no pudo ser contemporáneo de la polka.

Y a esa inocente fusión
llaman peligroso exceso:
A otro can con ese hueso.

Con brazo firme y pie listo
en remolino furioso,
lleva el galán venturoso
oído al piano y ojo al cristo.
Si ve lo que el sol no ha visto
dirán que es culpable de eso:
A otro can con ese hueso.

Años después, del 60 al 70, la veremos figurando en bailes del teatro Solís.

En "El Fogón" de marzo de 99, Alcides de María con su gracia bien criolla nos relata un baile de la época: "La noche del casamiento Casimiro dió baile y yo salí a periconear con la madrina del casorio. Yo andaba medio espiao de los vasos a causa de unas botas nuevas en hoja. Después, en un redepente rompió el fuego el guitarrero, que era un mozo al parecer medio tocao, que manoteaba en un órgano a trompadas. Comenzó la cosa con una **mazurquita chacarera,** donde creo haberme lucido. Lo cierto fué que dispués que el cajetilla trompiador del órgano, le empezó a meniar a una **polka orillera,** salieron puntiando una moza y un viejito. Si aquello era un bailable que ni el diablo lo entendía".

Este término de bailable tiene valor de sustantivo en el criollo nuestro, empleándolo por baile, así como usa "bailante y bailanta".

En "El Criollo" —periódico de Minas ya citado— vemos en Febrero de 1902 un a descripción hecha por "Gaucho pobre" de un baile nuestro; allí, mientras unas muchachas bailan, otras dragonean, y el resto teje crochet —ya veremos la causa: "...y me trajeron para compañera del Pericón a una muchacha que había hecho como tres metros de crochet, pues creo que no había bailado ni una pieza, tal vez porque era bastante picada de virgüelas (como me

decía un paisano). Después sirvieron a las mozas licor en unas copitas poco más grandes que un dedal, y a la paisanada, caña en botellas no más.

Tal es un baile en la campaña de mi patria. Se van perdiendo las costumbres nativas; en los mismos ranchos se van borrando los ecos de guitarras que entonen pericones con relaciones; se ponen en moda la **polka militar** y otros bailes que serán muy buenos pero que entre sus giros no producen rumor de zuecos y polleras almidonadas; de nazaremas y tacos de bota, rumores que hablan al alma porque son del terruño".

¿Quién no recuerda aquella "Campera" de Benjamín Fernández y Medina?

En yerras y trillas,
óleos, casamientos,
velorios, cumpleaños
y en todo festejo,
¿Quién lucirse puede
si baila algún Cielo
Pericón o **polka**
y dice sus versos
con más intenciones
que doctor pueblero
la linda morocha
del pago del Cerro?"

En cartas de la Colonia, de 1845 (del archivo de Fernández Saldaña) se lee: "... la polka está de moda también aquí. La juventud la recibe con entusiasmo, todo es la polka". En otra, de la misma ciudad, del año siguiente: "... y este baile recién introducido fué bailado por las niñas Eloísa y Belarmina Quijano, y fué bisado por la concurrencia".

Justamente en 1845 se bailará por primera vez en el Brasil, con éxito no menos extraordinario, y así la veremos influir en sambas y maxixes. Y aún más en el Para-

guay donde adquiere la característica de su peculiar acompañamiento en tresillos de negras, familiar en muchos aires guaraníes.

Vengamos a la Unión, es decir a Bonavita, y sabremos que "Públicamente se ofrecían los maestros de baile, Manuel Montero Calvo, maestro de banda "que había sido" del Batallón "Libertad Oriental" de la compañía de volteadores, ""enseña a domicilio la nueva polka". Era el fin de lá Guerra Grande.

La literatura gauchesca del 1880 y siguientes abunda en citas sobre este baile.

"Humo de marlos" de Yamandú Rodríguez, se inicia con un cuento sobre un acordeonista tocador de polkas empeñado en sacar una de oído, atento al silbo paciente del amigo, porfiado y tenaz como si en ello le fuera la vida. Porque la vida suya, al igual de esa polka, tiene un nudo difícil que desata Yamandú en un alarde de compenetración psicológica de su personaje como criollo y como músico.

Y ya que hablamos del acordeón, digamos que será en este instrumento llegado en fecha más reciente, donde mejor se expresa el espíritu alegrón de la polka nuestra, matizada con cierto humorismo por el paisano oriental, tanto al bailarla como al ejecutarla.

No es igual —ya se dijo— a la polka europea, ni a la que aún se toca con gran entusiasmo en el Paraguay, ni tampoco a la correntina también llamada chamamé.

Baile girado, de pareja enlazada, se avanza y se retrocede a derecha e izquierda.

"Desgraciada polka de punta y talón" —dirán sus enemigos —que los tuvo— porque aquí, como en casi todo el mundo, desplazó a otras danzas más queridas. (Polka orillera llamóle de María).

En cuanto a la militar era con saludos, venias y pasos característicos de marcha.

La polka mazurca era en tres tiempos, a diferencia de las anteriores en dos.

Se ha hablado del schottish, caído en desuso en 1910 más o menos, pero bastante aceptado en salones y un poco menos en la campaña, del sur sobre todo; era un compás de dos tiempos bastante parecido a la polka aunque más lento.

Floro Rodríguez, viejito y simpático acordoneonista maragato, me contó la historia de la polka la Valentina. Por el año 1890 —él andaba cerca de los 25 entonces— decidióse a aprender a bailar. A escondidas del padre, que lo juzgaba "muy menor p'andar en los bailantes", fué unas cuantas tardes con un amigo al rancho de una vieja que tocaba el acordeón. Tanto como tocar no, sería mucha generosidad, pues todo su repertorio consistía en una sola polka, llamada como ella "la Valentina".

En realidad no se sabía si ella le había dado el nombre a la polka, o la polka a ella, tan identificadas estaban las dos. Lo cierto es que ambas habían corrido mucho por los bailables de la región. Más de un criollo al compás de la Valentina, con la Valentina bailando perdía el compás.

—Pero eso era en los tiempos "antiguos de antes", como me decía el protagonista.

La aprendió al detalle.

—¿Ves? —le decía el amigo— cuando l'acordión s'estira vos hacés así, y cuando empieza a arrollarse como con tos, vos empezás un trote igual.

—Y yo le daba y le daba con el ojo clavao en l'acordión. Dispués ya ni miraba, me sabía 'e memoria ande se achicaba y ande se agrandaba.

Faltaba poco para el baile que era en "las casas" del patrón: un par de meses nomás... Y comencé di'apoco a pedirle al veijo.

Quince días antes ganó el consentimiento... y perdió el sueño hasta que llegó la fecha.

Ese día se levantó mucho antes de aclarar, salió afuera. Hasta los teros parecían torearlo con un teru-tero que se le trastocaba en un Valen-tina... montó su tostado —por-

qu'era tostao, ¿sabe?— tan prolijo como si fuera a bailar de a caballo, aunque apenas habría de hacer un par de cuadras.

Cuando regresó del baile iba tarareando su polka, pero con un aire de "triste" lloroso que casi se le resolvía en lágrimas: había estado toda la noche recostado a la puerta, los ojos fijos en los dedos de un pardo acordeonista esperando... esperando, y en toda la noche no habían tocado la Valentina.

Mas al otro baile, varios meses después, recostado en el mismo lugar, oyó de repente una voz anunciando: —la Valentina. Miró para afuera por ver si había llegado la vieja; pero al primer acorde la reconoció, y gritando ¡mi polka, mi polka!... atropelló corriendo y sacó a una vieja cualquiera y bailó "que ni se me véian las tabas".

Al rato, como tenía dos pesos en el cinto le dió uno al musiquero para que la repitiera, con tanto éxito que en la noche casi no se baila otra cosa que su Valentina.

Tan feliz y entusiasmado estaba, que al terminar el baile bajó en casa de la vieja del acordeón, y dándole el resto de su fortuna —el otro peso— le pidió se la enseñara a tocar, pues de tanto mirarle los dedos calculaba que ya la sabía.

—Y di'ai jué que aprendí l'acordión.

CAPITULO V

GUITARRAS DE AYER

A la memoria de mi padre,
Jacinto Viglietti — — — —

CAPITULO V

GUITARRAS DE AYER

Comencemos por nombrar a uno de los más antiguos concertistas del Río de la Plata, José Antonio Viera, nacido en la vecina orilla en 1773, actor y cantante, estrenó con Felipe David las primeras zarzuelas. Guitarrista de la Casa de Comedias, dice de él Mariano G. Boch: "Todo el mundo lo conocía y de 1819 a 1823 no pisaba las calles de Buenos Aires tipo más popular ni más querido". Su maestro fué Picazzarri a quien se le debe haber introducido la música italiana en 1822 al aún ibérico ambiente del Plata colonial.

Agrega Boch: "En la Casa de Comedias de la Ranchería, teatro de 1778, **las guitarras acompañaban el canto de las tonadillas, al exterior de los telones y no oculto tras ellos** como se había acostumbrado hasta entonces en España y sus colonias. Recién en 1817 se suprimió definitivamente las guitarras en el escenario y se incluyó entre los instrumentos de orquesta". (Entre los once instrumentos de la orquesta figuraban cuatro guitarras).

Citemos a un buen poeta, Esteban Echeverría, que confraternizó con la gente de la Defensa; más de una vez curó sus nostalgias en esta patria hermana de la suya acariciando el sonoro cordaje con estudiada escuela —fué discípulo de Sors— sin desdeñar aires criollos muy de su agrado —cielitos presume Ricardo Rojas. En 1871, hora temprana de su vida, aquí en Montevideo pone el destino silencio definitivo a "su fiel compañera", como la llama en sus versos:

Tú que has sido siempre
mi fiel compañera,
justo es que te cante
donosa vihuela.

Que nos recuerda a un poeta nuestro, Adolfo Berro, lírico tallo segado apenas se estiraba —a los 22 años, en 1841— de fino buen gusto, que también la invoca, rasgo interesante en aquella época de liras y "harpas".

Venga la blanda guitarra,
venga, bien mío, y cantemos.

Ya que hemos nombrado a Sors —justamente considerado el Beehtoven de la guitarra— digamos que amigo, compañero de armas y discípulo de él en España, fué una gloria americana, el General San Martín, que amó este instrumento con predilección de artista, viendo complacido cómo las guitarras de sus huestes libertadoras llevaban a otros países —lírico viento de primavera— el polen de aires rioplatenses.

Al evocar a San Martín, sonreímos comprensivos recordando el afán de Artigas por aquel ya citado envío de cuerdas para sus músicos.

Cuenta la tradición que Rivera tañíala con singular destreza y aún se le atribuye algún Estilo por él compuesto; igualmente Fausto Aguilar, el renombrado Fausto de la incansable lanza.

Y si Lavalle iba a la muerte cantando vidalitas, igual hacía Aparicio Saravia, guitarrero como Basilisio y todos sus hermanos.

Si La Madrid la pulsaba para entretener a sus soldados —aficionados también pues con una banda de guitarras entró a Córdoba tocando el Himno— con no menos ciencia sabíala tañer nuestro Maximiliano Obes, cuyas cuerdas cortaron para siempre los Charrúas en el 31, cuando el combate del Queguay.

A su vez una hija de Lavalleja es seducida por una buena guitarra argentina que por el sonoro camino del encordado sabe llegar hasta su corazón, y es así que se casa con el doctor Nicanor Albarellos, a la sazón emigrado en Montevideo.

Esta interesante figura tiene preponderante influencia en el desenvolvimiento de las guitarras rioplatenses: presidente en 1866 de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos, da en ella conciertos de ese instrumento con fines de beneficencia. Por Prat sabemos que el más importante que se recuerda lo organiza justamente con un abogado uruguayo también guitarrista, Francisco Cruz Cordero —de quien daremos más detalles al estudiar el Cielito— en beneficio de Juan Alais, en el que se recauda nada menos que $ 33.000.—.

Como es de suponer por esta suma, acudió todo Buenos Aires, pues Alais fué una personalidad muy querida por los aficionados de ambas márgenes del Plata. Además de hábil ejecutante es autor del vals "Un Momento", de transcripciones y de numerosas obras, muchas de carácter nativo logradas con sencillez y buen gusto —excelentes guías para los estudiosos de este género que si bien lo superaron, en él hallaron seguros moldes.

Citemos a un vasco, José María Yparraguirre, nacido en 1820, gran intérprete y memorable compositor pues en las cuerdas de su instrumento nacieron los acordes inmortales —nos recuerda a nuestro Quijano— del Guernikako Arbola, zorcico considerado como el Himno Vasco. Luego de casarse en la vecina orilla con una compatriota, en 1859 viene con su esposa y su guitarra a radicarse en el Uruguay por largos años, retornando a su patria en 1877. (1)

(1) En vías ya de aparecer este libro, agrego detalles de un artículo de Ruiz Añibarro, de la revista "Aquí Está" del 3 de Nov. de 1947: "Anduvo veinte años entre Mercedes, Dolores y Nueva Palmira pastoreando rebaños. Animó tertulias camperas y fogones de reseros y alternó con los payadores de aquellos parajes. El mismo se hizo payador. Instaló en Montevideo un café, "El

Sin afán de rigurosa estadística —claro está— pero con verdadera simpatía vamos trenzando nombres argentinos y orientales en cariñosa evocación; es el íntimo rincón de aquellos hombres famosos por otros conceptos pero que no debe desdeñarse. El rincón de la música en las vidas orientadas hacia grandes destinos, es el más cálido y amable.

Razón de estricta justicia nos lleva —un salto en el tiempo— ante Domingo Prat, uno de los hombres que últimamente ha luchado con más porfiado ahinco en el Río de la Plata por dignificar este instrumento; estaba radicado en la vecina orilla. Buen maestro, transcribió y compuso distintas obras —algunas de ellas nativistas, y quizás las más interesantes pese al origen catalán de Prat— siendo autor de ese monumental esfuerzo que significa su Diccionario Guitarrístico, varias veces citado en este capítulo.

Continuando con orientales solamente, surge la simpática figura de Antonio Bachini, nacido en Dolores en el 60; hombre de fecundas actividades, su inquietud lo llevó de tipógrafo en Fray Bentos a redactor de diarios porteños y montevideanos, hoy aquí, mañana enfrente. Comandante en la de 1904, Ministro de Relaciones Exteriores primero, más tarde Ministro en Portugal, después en Alemania, por fin en Inglaterra, a cada viaje marchaba con su característica y más preciada valija de diplomático: el estuche de su guitarra. Tocaba muy bien clásico y nativo. Gusto imaginarlo, simpático en extremo como era, allá en Europa, sin hacerse rogar mucho en las ruedas de distintos representantes —terminado el estiramiento protocolar de los primeros momentos— para preludiar en su inseparable compañera algún trozo clásico primero y luego aires de su

---

Arbol de Guernica", lugar de cita de no poca gente amiga de las canciones y versos populares. Mezclado con sus clientes. abandonando el mostrador, cantaba y tocaba la guitarra con ellos, olvidado de que el establecimiento ¡ay!..." adivínese el resto. Dice más adelante: "Viven tres de sus ocho hijos; uno, Juan José, reside en Mercedes".

tierra, algún Estilo de dulces y nostálgicas notas, un vibrante Pericón o una Milonga de desconcertantes ritmos (que me consta tocaba). Tal vez más de un acercamiento lograra con ese idioma universal de los sonidos; modesto el instrumento que tañía, de voces íntimas, hay que apretar la rueda para escucharlo. No es como herguirse con un violín poniendo distancia con su encumbramiento, o alejando con las notas de un piano demasiado sonoras para esos oídos de la diplomacia, acostumbrados a las medias voces —vaguedad y sutileza. Aún se recuerdan aquí en Montevideo sus ejecuciones en reuniones de amigos en las que no faltaba alguno —el señor Manini Ríos, por ejemplo— con quien trenzárase en interesantísimos contrapuntos guitarrísticos o tocando a dúo algún Pericón de esos que tan lindos resultan en esa forma.

Antes de pasar a otros, tengamos unas palabras para el intérprete más admirado por Bachini entonces: Gregorio Amaral, del departamento de Río Negro, comparable a Llobet según aquél, pero escasamente conocido a causa de sus nervios que le impedían presentarse en público.

Más al norte, en Salto, conocimos a Luis Pasquet, consagrado con raro fervor al instrumento; compuso algunas obras interesantes, dejándose conquistar últimamente por la belleza de lo nativo. Lo recordamos con emoción, una cruel enfermedad separó sus manos de la guitarra en la plenitud de su vida. Y bien sabemos cómo duelen estas separaciones...

Me referiré ahora a un valor de excepción en nuestro ambiente. Quien lo haya oído me dará la razón. Conrado Koch fué intérprete formal y de clásicas líneas. Escribió algunos artículos jerarquizando al instrumento de sus amores, donde evidencia dedicación y cultura. Aunque intérprete principalmente, dejó algunas composiciones de valor: **Boceto, Estudio en Fa Mayor** y **Surtidor,** evocación esta última de carácter descriptivo y de un sentido moderno atemperado por la delicadeza de los sonidos en **campanella.**

Profundizó a Bach, logrando serias transcripciones del **Preludio de la Sonata en Mi Mayor N.o 6**, para violín, y de la célebre y monumental **Chacona**.

Sobraban razones para esperar muchísimo de este adolescente genial. Pero sus breves años inclinados sobre la guitarra como una flor hacia la tierra se agostaron temprano. 26 años tenía cuando enmudecieron sus cuerdas, el 27 de Diciembre de 1924.

Dióle las primeras lecciones un Capitán de nuestro Ejército, Julio Otermín; mas a los pocos meses este precoz muchacho había dejado muy atrás a su maestro, a quien recuerda alguien haber oído con dos de sus hermanos —niños todos— tocar un Pericón a tres guitarras en un teatro de títeres por la calle Agraciada, entre Lima y Asunción —a $ 0.02 la entrada— ocultos tras el telón mientras los fantoches "bailaban" la danza gaucha...

Digamos algo más relacionado con Koch: justo es consignar (pese a nuestro propósito de referirnos sólo a músicos del pasado) que en homenaje al malogrado artista lleva su nombre el Centro Guitarrístico del Uruguay, meritoria institución que desde hace largos años viene luchando por este instrumento; ha dado así oportunidad de actuar no sólo a los consagrados sino también a toda una generación de jóvenes que en ella han hecho sus primeras armas, en un alentador ambiente de comprensión y cordialidad.

Con no menos cariño es recordado en el Río de la Plata, Brasil y Paraguay un extraordinario músico nacido en este último país: Agustín Barrios, errante bohemio cuya vida de artista transcurrió entre alternativas de éxito y de amargura. A principios de siglo pasó en diversos departamentos nuestros largas temporadas, casi siempre viviendo en casas de modestos aficionados donde era como un miembro de la familia. Guitarra y violín, hizo jiras con Eduardo Fabini. Aindiado, feo (su boca de abultados labios le creó un complejo) acudió hasta la cirugía estética. Su modali-

dad al hablar tenía esa característica suavidad y dulzura del guaraní. Su corazón de oro dejó amigos en todas partes, Montevideo, Artigas, Fray Bentos, Rocha, Tacuarembó, Durazno, Salto —donde estuvo dos años en casa de Pasquet— y hasta en pueblitos pequeños de nuestra República (pasó unos quince años entre nosotros, interrumpidos desde luego por continuas jiras).

En 1934 la noticia de su muerte consternó a sus admiradores. Una guitarrista compatriota, en su homenaje, dió en el Sodre un recital de sus obras. Mas el cable era falso, andaba por el centro del Brasil, en pueblos inverosímiles, con vestimenta y nombre de indio: Mangoré.

Eran ya —agotado su físico— sus útimas genialidades o quien sabe sino recurso desesperado de artista incomprendido.

Usó en cierta época cuerdas de acero que tañía con singular destreza, aunque le valió algunas críticas exageradas. Fué compositor original, principalmente de temas folklóricos sudamericanos: **Armonías de América, Pericón, Rapsodia** sobre aires nativos, **Aconquija, Luz Mala, Cerro León,** su estudio **Las Abejas y La Catedral** son en general sus más interesantes obras.

Domingo Prat en su Diccionario transcribe palabras de Gino Marinuzzi: "il grande Barrios che ha fato revivere sulla chitarra l'arte de Galilei e di Simoni Molinari". El gran astrónomo Martín Gil, buen guitarrista también (1) decía: ..."de una personalidad única, él mismo se ha formado a base de una independencia temeraria y de una audacia especial, su sonido era de bellísimo colorido y suavidad emocionante". Este romántico artista y poeta en un rasgo autobiográfico nos dice:

---

(1) No nos faltará a nosotros algún mercedario a quien conocimos otrora complaciéndose tanto en mirar las estrellas como en correr sus dedos por seis cuerdas amables...

Yo soy hermano en glorias y dolores
de aquellos medioevales trovadores
que sufrieron romántica locura.

Vago recuerdo de nuestra niñez nos lleva a un café de la Unión, frente al antiguo teatro Roma. Miramos alucinados a un hombre abrazado a una guitarra. Está tocando la Marcha de **Tres Arboles**. Más que tocar resucita el combate. Imita. Describe. Cruza las bordonas y suenan tambores de guerra. Busca los agudos de la prima de acero, vibrante, y son los clarines llamando a la carga. Pronunciados "arrastres" en la misma cuerda son los ayes de los heridos —alguien, no podemos recordar si el mismo guitarrista, nos va explicando así aquella marcha.

Salimos de allí a reventar primas y bordonas en inútil empeño de imitar a Eloy Riano. Creaciones de los intuitivos son un poco hijos suyos; en la seca geometría de un pentagrama no caben clamores de guerra ni gritos de heridos.

Además se necesita creer en eso. Como en la luz mala. Como en el lobizón.

Escuchemos parte de una semblanza que de él hace Bonavita, quien en extraño gesto salva su calavera de la fosa común: "... cuando conocimos al más grande guitarrista que había tenido la Unión, tendría cincuenta años. Era correcto empleado de juzgado, del que una intriga lo separó, esbozando así su derrumbe. Vestía de negro entonces, y su semblante severo y hosco, acompañaba su traje oscuro. No sabía música pero pocos guitarristas como él ha conocido el pueblo. Virtuosa la técnica. Refinado y puro el gusto. De las cincuenta piezas que guardaba en un rincón de su memoria, recordamos dos mazurcas, "La Perezosa" y "Matilde"; un vals, "El Estudiante"; una milonga extraordinaria, no superada en los últimos tiempos, y que se perderá totalmente olvidada, como se ha olvidado el nombre de Morita, que fué su autor, bohemio incorregible y bueno. Tenía su **Pericón**, personalísimo y emotivo.

Y **Una Lágrima**, arrancada a su corazón, sobre una página de Sagreras. No triunfó en los teatros centrales, ni en teatruchos de los suburbios; no lo atraían las brillantes reuniones lamiliares, a las que no concurría a pesar de los pedidos muchas veces repetidos. Lo conocían en cambio, los pueblos cercanos y los caseríos alejados. Era la atracción en un casamiento junto al bañado de Carrasco; en una trilla cercana al Sauce El 4 de Mayo de 1927, en la sala del Pasteur donde Eloy se asistía, una mano separó por u nbiombo, su pobre cama de moribundo, de las otras, ocupadas por gentes esperanzadas. Hacía unas horas se le había entregado al anciano guitarrista, el producto, muy pequeño, del beneficio del **Gaumont**. Con ese dinero que Eloy guardara bajo su almohada, se pagó el ataúd. Lo velaron en un Club blanco (blanco puro y leal se conservó toda su vida) de la calle Miró".

Quedémosnos un instante más en la Unión, dejándonos llevar de la mano antigua de Bonavita hasta dos profesores de guitarra de la época de la Guerra Grande: ..."El piano era muy raro, aún en Montevideo. Más tenía que serlo en la Restauración. Lo que aprendían las muchachas era la guitarra. Dos maestros de fama han dejado su nombre para la crónica. Juan Eloy, a quien "se podía encontrar de tardecita, en los ranchos frente a la casa donde vivía el finado General Núñez", era el maestro más renombrado. Pero también se permitía un aviso en **El Defensor** otro profesor de guitarra, Hermenegildo Arce, que decía vivir "junto a la tienda de Juan José Segundo, frente al almacén del toro".

Este buen don Hermenegildo ya es viejo amigo nuestro; lo hemos hallado en minuanos pagos, muy considerado por aficionados de entonces, donde fué maestro fervoroso. Pese a ello, poco después, veráse obligado a ofrecer clases de guitarra —y de segunda jerarquía a juzgar por la nombradía de Eloy.

Heroicos músicos los de nuestro pasado, bien merecen un piadoso recuerdo. No eran casos aislados; sin salir de

aquellas sierras, en "La Campaña" de un Minas de fin de siglo, encontramos una suave y discreta alusión a los sueldos del conjunto musical de ese pueblo: ..."pues creemos que $ 60.00 es poco para pagar los 25 músicos que sienten decaer su entusiasmo"... No lo comentamos, basta repetirlo: $ 60.00 para 25 músicos...

Otros nombres merecieran ser evocados —algún día seremos más prolijos con estos buenos maestros de recientes generaciones: Pedro Vittone, Carlos Ribeiro —sobrino de León— Enrique Russo, Armando López y su hijo José María, de Montevideo; Leoncio Marichal, maragato, que enseñaba en La Lira, Alfredo Hargain, de Durazno...

He dejado para el final a un pálido adolescente a cuyo nacimiento acudieron los dioses portando una ofrenda de dolor y belleza; con tal carga divina haría su breve tránsito por la tierra. Hizo honor a esa ofrenda y fué altísimo poeta el de **"Los Parques Abandonados"**. Y fué, sí, eso que lo sitúa entre estas páginas que alborozadas vistiéranse de gala para recibirlo: guitarrista. Y en la cabal acepción de la palabra, si no un Koch ni un Barrios, tampoco un aficionado simplemente; no guitarrero como decimos a menudo —a sabiendas de incurrir en error gramatical dándole el sentido rioplatense tan conocido y no el castizo de fabricante del instrumento.

Músico intuitivo formado en el ambiente hogareño —los suyos lo fueron en cierta medida— llegó a dominar este arte con ese sentimiento fervoroso que volcaba en su poesía Julio Herrera y Reissig.

Chopín, Schumann, eran ejecutados al piano por la compañera de su vida; Julio se complacía en las líricas páginas con amor vertidas por aquellos dedos ágiles y sensitivos que para él tocaban. Luego en su guitarra lograba tras inteligente esfuerzo algunas obras de esos dos románticos en transcripciones suyas algunas veces, de Tárrega otras.

Cultivó la literatura guitarrística de la época, los valses de García Tolsa, Alais, Sagreras. En **Una Lágrima** de este último ponía todo su encendimiento de artista, y el viejo y agradable **trémolo** surgía remozado de incontenible emoción, más hermoso de lo que era en realidad: intérprete extraordinariamente sensitivo —antes que técnico— parecía vestir de imágenes su música.

Dijérase que con rayos de luna tejía las bordonas de plata, y con sus propios nervios las cuerdas de carne.

Fué su primer maestro un Comandante de nuestro Ejército, Domingo Cruz, criollo de pura cepa —desde sus rasgos aindiados hasta sus gustos— a quien Julio escuchara los primeros aires nativos que lo llevarán luego a tocar y aún a componer obras de ese carácter. Amó el folklore, las cosas nuestras de tierra adentro; su oración fúnebre a Alcides de María es una prueba, y otra, que de sus dedos de apasionado fluían **Tristes, Vidalitas** y **Estilos.** Contemporáneos suyos recuerdan un hermoso **Pericón** por él compuesto que solía escucharle Grasso con especial predilección buscando ya recoger alguna sugerencia que aumentaría luego con las de otros guitarreros de campaña para construir su **Pericón Nacional.** Atribúyesele asimismo **Lejos de mi bien amado** —el bonito val recordado aún por actuales generaciones— que regalaría, magnífico opulento, a Gerardo Metallo, quien habríale dado forma definitiva en el piano. Con el título de **Indiana** compone otra obra de carácter nativo.

Breves fueron los amores del poeta con la guitarra, como todo lo amable de su vida. Como su propia vida; sólo el dolor lo seguía, porfiado y tenaz. Por eso el médico llega a prohibirle un día tocar la guitarra que sonaba muy cerca de su corazón, demasiado cerca, porque su lírica exaltación al abrazarla, dañaba aquel su tierno corazón de pájaro.

PAYADORES

Digamos en honor de ellos mismos que los payadores argentinos rinden culto como primero en su género, a Bartolomé Hidalgo. Hace cinco o seis años, en un 24 de Agosto (fecha de Hidalgo) celebróse en una iglesia porteña una misa en su memoria, con asistencia de numeroso público en parte integrado por los "profesionales".

No menos gentiles nosotros recordemos que a Ascasubi se le dió durante el sitio de Montevideo, el honroso título de Rey de los Payadores (del que puede deducirse la consiguiente afición a la vihuela).

Años después tendremos un oriental con no menos derecho al "apelativo", Alcides de María (Calixto el Ñato) de quien sí sabemos lo fuera por gala y por amor a los gustos gauchescos. Esto nos exime de comentarlo como guitarrista —pocos como él para lucirse en una **Milonga** o en una **Cifra.**

En cuanto al título mencionado sobradamente lo conquistó: aún recuerdan contemporáneos suyos las clásicas payadas de este ingenio.

Una de ellas la realizó en un beneficio por el año 90 en el teatro Politeama de esta capital, colmado de público entusiasta, en contrapunto con un personaje a quien debemos situar por lo tanto con una guitarra entre sus brazos: Orosmán Moratorio, el inolvidable autor de **Juan Soldao**, piedra angular en el teatro rioplatense. Al principio glosaban versos conocidos y temas de actualidad con lujo de conocimientos y de facilidad para la espontánea versificación, haciendo, como es clásico, derroche de hidalga gentileza los dos amigos. Hasta que como en las payadas de los verdaderos gauchos, se "enojaron" los hombres, rematando uno de ellos con esta cuarteta:

Me quisiste madrugar
como hacen los gauchos malos,
pero tu cuerpo y la lana
sólo se amansan a palos.

El olor fresco a temprano de los tréboles pisados, viene adelantándose al galope fantasioso de un overo azulejo; un hombre, en él jinete, pide cancha en esta rueda de payadores. Se la damos gustosos.

Lo conocimos desde lejos —desde niños— por su voz clara y sencilla como ninguna. Se llama Elías Regules. El autor de **La Tapera** trae en la mano una encintada vihuela; la recogió en hora amable de su vida mientras galopaba por las patrias cuchillas —del Yí se venía— inclinándose desde su caballo para levantarla de "entre los pastos tirada como una prenda perdida"... Y a fé que la levantó alto este recio defensor de las cosas nativas. Supo tañerla —no podía ser de otra manera— intuitivamente, como los pájaros, en procura de una **Vidalita** o de una **Milonga**, o para acompañarse un **Estilo** en la arena del circo, allá en Paysandú y por el ochenta y tantos, una noche en que los Podestá daban una obra suya...

—Y tenía un gusto para cantar!... me dice una viejecita, aún como soñando con sus ojos que apenas si ven lo de un ayer lejano.

Por eso hizo bien el pueblo, cuando en cálido homenaje de admiración y simpatía, justamente al pie del monumento al Gaucho le ofrendó el mejor regalo para simbolizar el afán de su vida: una guitarra.

De seguro volvió a su memoria —al tomarla de manos de ese pueblo que así le testimoniaba su amor— aquella su frase tan hermosa:

Cosas chicas para el mundo
pero grandes para mí.

Hablemos algo de los que en realidad cultivaron el arte de payar; aunque reconozcamos que el prestigio aureolado de leyenda de este término —payador— debe adjudicársele a primitivos cantores cuyos nombres no registra la historia, anteriores a los Betinotti, Ezeiza, Nava.

El primero de los nombrados, autor de **Pobre mi madre querida!**, es uno de los más interesantes; argentino, sus compatriotas se han ocupado extensamente de él.

Gabino Ezeiza, tan famoso como aquél, era un moreno de poca estatura, vivaz, desenvuelto y cumplido.

Parece que en su oficio escondía singular cultura. Cierta vez improvisaba en un barrio contestando a los temas que a viva voz se le pedían; alguien, personaje del lugar, con petulante afán de humillarlo, le gritó que cantara sobre los logaritmos. Y ante el asombro de quienes conocían el término, dió el payador acertada respuesta que dejó corrido al preguntón.

No sabemos —por falta de datos a nuestro alcance— si nació de uno u otro lado del Uruguay. (Creemos era del litoral). Actuó mucho en ambos países. Prat, prolijo investigador de la vecina orilla, tampoco dió con su nacionalidad, así que digamos rioplatense, como él, quien transcribe un artículo de **La Prensa** del año 28, de Rodolfo Senet, donde se nos cuenta que en el Politeama de Buenos Aires se pasó para que improvisara sobre ellos un film de paisajes: ..."No obstante ser la primera vez que cantaba en esta forma, en cuanto aparecía la vista súbitamente aparecía la cuarteta". Se excitaba el moreno y se contagiaba público y hasta operador, apurando en demasía el pasaje de las cintas como arrastrados por el vértigo. Y termina el cronista: "...hasta que en una de esas, con facilidad inaudita, acabó la estrofa cantando estos dos últimos versos, únicos que en este momento puedo recordar:

. . . .
. . . .
No las pasen tan ligero
que no puedo improvisar!".

He recogido hace años, en versiones de viejos sanduceros, la siguiente anécdota: existe aún en Paysandú la costumbre de acudir a la estación un par de noches en la

semana, a las horas de llegada y partida de los trenes. Antiguamente era éste el paseo obligado de toda la ciudad, hoy reducido a las gentes de los alrededores. Había actuado Gabino en el pueblo con extraordinario éxito y embarcábase esa noche para Montevideo. Van a despedirlo un número relativo de admiradores y amigos, y al asomarse el moreno por la ventanilla alguien inicia un aplauso que es compartido por gran parte de los asistentes, en su mayoría reciente público suyo. Lleno de ingenua emoción y creyendo presente al pueblo en su homenaje, el gran payador improvisa una de sus más hermosas canciones tras el consabido preludio en la guitarra:

Heroica Paysandú, yo te saludo,
hermana de la patria en que nací,
tus triunfos y tus glorias esplendentes
se cantan en mi patria como aquí.

No olvide quien lea que esto no es verso tranquila y laboriosamente construído en casa con lápiz y goma. Improvisar es duro ejercicio que no admite arreglo; tonada y ritmo arrastran peligrosamente al versificador.

Perdónese por tanto construcciones mediocres y hasta contradicciones. Esto fué hermoso al nacer, por espontáneo. Así, escrito, pierde todo encanto. No obstante, cito la última cuarteta:

Heroica patria mía, te saludo,
pequeña Troya y tierra de valer,
yo saludo al grandioso Lavalleja
que es uno de los bravos Treinta y Tres. (1)

(1) Otra versión que estimo posterior sitúa este canto en un teatro argentino donde asistía un grupo de orientales a quienes dedica Ezeiza esta canción; también se dice la improvisó payando con otro en tierras sanduceras; y no falta quien se la atribuye a un sacerdote de esos pagos, recitada con el fin de alentar a la gente de la guarnición durante el famoso sitio.

Se habrá observado, en la primera estrofa parece argentino tanto como oriental en la última.

Oriental sí —y de la Unión según algunos— fué Arturo de Nava, payador de raza pues su padre Juan de Nava lo era y muy bueno, ya que obtuvo grandes triunfos en la Argentina, publicándose en 1896 un folleto titulado "Nuevas inspiraciones del payador oriental".

Fué Arturo de Nava el inolvidable autor de "El Carretero", bellísima canción extraída de criolla y popular ascendencia; decía su letra:

No hay vida más desgraciada
que la del pobre carrero...

Fué grabada por él mismo, acompañándose con la infaltable guitarra, en cuyas cuerdas desenvolvíase con facilidad.

Aeda a su modo, salvadas las distancias, encarna la clásica trilogía: músico, cantor y poeta. El Trovador del medioevo es el harawec de los incas y payador en el Plata. Y es el huaso chileno y el cantador o llanero venezolano.

De humildes orígenes, un día su fama salta de los **boliches** de la Unión al Centro. Poco después Gabino Ezeiza recoge su guante y un éxito clamoroso rubrica el memorable costrapunto entre el consagrado y su joven rival, comentado en página traviesa y original por nuestro Sansón Carrasco, que, con la protección de Gabino lo lleva a triunfar en Buenos Aires.

De esta figura que por sugestiva y lírica parece surgir de entre las nieblas confusas de la leyenda, dice La Nación del 23 de octubre del 32 con motivo de su muerte:

"Todo él trasuntaba un período ya hace tiempo enterrado en el recuerdo, un semblante de la ciudad de hace ya años. Era, ante todo, un payador; y esta palabra ya no es de esta época. Los pocos que quedan son tan sólo un remedo deformado de la ingenua pureza de los de otro tiempo. Arturo de Nava componía la letra y la música de sus

canciones. Lo hacía en su juventud pobre y lírica, cediendo a un impulso espontáneo, a un desahogo espiritual. Y luego cantaba sus propias canciones en la rueda del almacén, en la tertulia del patio, en el baile suburbano, mientras el barrio alejado dormía en la noche. Esto sucedía en el Montevideo tan lindo de hace 50 años, donde Nava había nacido. Tenía en su género condiciones extraordinarias de inspiración fresca, de sentimentalismo comunicativo; y conquistaba al público con su voz llena, potente y varonil. Cantó en muchos escenarios rioplatenses de ambas márgenes del Plata, sobre todo en el Apolo de la época de los Podestá rubricando con su voz de payador el sello criollo del teatro rioplatense. Siguió andando el tiempo; la ciudad se transformó; cambiaron los gustos del público, que después de haberlo aplaudido en el cálido rumor del teatro lleno y entonado sus canciones en la quietud de las calles arboladas, lo fué poco a poco abandonando. Y Arturo de Nava conoció el olvido, las dificultades, la estrechez, como todos los que sólo saben vivir de su arte. Vivía últimamente retirado en un barrio lejano; y allí acaba de morir ahora, en el hogar humilde, en la pieza pobre, que tantas veces evocó en la mansa tristeza de sus canciones". Tal dice La Nación sobre el autor de **El Carretero**, la hermosa melodía que sobrevive al olvido.

Hemos escuchado sus discos con respetuosa emoción; los años dejan adivinar una voz clara y dulce, naturalmente musical, exenta de artificios; distinta a la grabación de su **Carretero** por Gardel ya de moderno y personal colorido.

Justamente Arturo de Nava fué quien grabó en disco aquella canción sobre Paysandú de su amigo Gabino.

Otro payador oriental de renombre fué Arturo Santos, nacido en .889. Venido del interior, muy joven conoció los halagos de la fama. No tenía treinta años cuando murió. Dice Prat: ..."En sus viajes mandaba su equipaje por encomienda; no así su instrumento que le era inseparable. Como a todo rioplatense le atrajo la potente seducción de la gran urbe, Buenos Aires, y en ella pasó sus últi-

mos años, admirado entre sus colegas. Muerto Santos, en su homenaje y como recuerdo sentido, sus compañeros le erigieron un elegante mausoleo de mármol riquísimo: figura una mujer, artísticamente esculpida y, a sus pies, una guitarra. Este mausoleo se levanta en la "Chacarita" (Cementerio del Oeste) de Buenos Aires".

Cierta vez, por fines del siglo, se toma una versión taquigráfica de una payada en el Cibils; esto dió base a la publicación de un tomito de versos titulado "Flores del Campo" realmente interesantes. Su autor anduvo largos años por la Unión antes de partir a maragatas playas. Y en **La Unión** —en Bonavita— hallamos un artículo que transcribimos en parte: "12 de mayo de 1893. El Cibils repleto. La flor y nata de los poetas gauchos de entonces, capitaneados por Alcides de María. Aparece Vázquez en el escenario, y una salva de aplausos saludó su gallarda presencia. Traía una guitarra recamada en nácar, de clavijero mecánico, lujo inusitado para la época. Y algo más. Otra guitarra idéntica, que su secretario le prestaba cada vez que se rompía una cuerda. Luego apareció el uruguayo. Joven de 20 años, alto, morocho, fuerte en su esbeltez elegante. Junto a él un padrino gaucho de Sarandí del Yí: Elías Regules. La presencia del uruguayo fué saludada tímidamente por la sala. Tanto imponía la gallardía y la fama del argentino. El final se conoce. El payador de la Unión venció al argentino que llegaba fortalecido por la fama. La pequeña rueda de camaradas ganó esa noche su rancho con una alegría desbordante. Solo, en un rincón, acariciando las cuerdas de esa guitarra que él hubiera querido hacer suya, y conocer sus secretos, se mantuvo esa noche, casi ajeno a la algarabía, un muchacho que no faltaba nunca a las reuniones de la corporación, muchacho magro, tez oscura, algo tosedor, y con quien la rueda no gustaba mucho compartir el mate común, por su aspecto sospechoso y su tosecita rebelde. Era un soñador, poco conocido, que ya empezaba a escribir algunas estrofas que firmaba con un nombre largo y aristocrático: Julio He-

rrera y Reissig. Al año siguiente, 1894, ya tenemos al payador Pascual en Buenos Aires. En "El Diario" de esa ciudad, del 10 de enero de 1894, leemos:

"Entre payadores"

Los aficionados al torneo de payadores, que aman la poesía improvisada de los paisanos, último resto de los viejos entretenimientos del ingenio campero, se han de prometer agradables fruiciones con la noticia que vamos a darles: Ayer ha llegado de Montevideo Eduardo Pascual, el más famoso de los cantores de contrapunto de la vecina orilla, **vencedor de Pablo J. Vázquez** en una descomunal batalla de verso y verso. Pascual viene a desafiar a Gabino Ezeiza, a quien cuenta vencer en la lucha. Se espera que el desafiado aceptará, y uno de estos días tendrá lugar la gran payada del siglo". Ezeiza aceptó. Los diarios argentinos difundieron la gran batalla próxima, y de pronto, se embarcó para Montevideo el uruguayo, sin una explicación por esa brusca partida, y ese campo abandonado frente al adversario. Algo muy grave debía pasarle. Sí. A Pascual se le moría la única hijita, y lo llamaban al hogar angustiadamente. Así terminó su brevísima y brillante carrera de payador. Nunca más se le vió pulsar la guitarra frente a un público. Reservó su melancolía para las cuatro paredes de su rancho, allá en el Buceo, y su voz y sus Tristes, para los íntimos".

Ante de terminar estas semblanzas con dos troveros de rancio abolengo, Landívar y Spíkerman, nombraremos a Juan Medina, tipógrafo en "El Día" y payador en las noches de aquella enramada junto al viejo Royal; a Bernabé Comes, que si bien cantó acompañado a la guitarra no fué específicamente payador, teniente, periodista, de mercedarios pagos, se le recuerda como autor de unos versos que a principio de siglo aún florecían en boca de cantores:

Voy subiendo la cuesta de la vida
y aún estoy en mitad de la jornada.
Qué bella me parece la subida!
Qué triste me parece la bajada!

A Juan Pedro López lo conocimos en sus momentos mejores: arrogante figura de gran señor, con ese aplomo que dan los triunfos populares.

Si no antes, con él cerróse el ciclo de los payadores. La estridencia de la radio apagó la voz de esos troveros que huyendo de las luces capitalinas refugiaron su derrota peregrinando por pueblitos del interior, en modestos ambientes lejos del odiado enemigo.

Es autor de algunas poesías de fácil sentimentalismo. Su "Leyenda del Mojón" le dió popularidad corriendo en boca de cantores desde nuestros suburbios a la campaña y aún a la Argentina y Paraguay.

Cuando el aviador Ramón Franco arribara a Montevideo, López le improvisa con acierto, y el español le obsequia con una bonita guitarra, erhibida luego por el cantor como una reliquia en sus andanzas.

Hizo una jira por España, donde logró éxito con su versificación fácil y llena de recursos.

Confiado en sí mismo olvidó la realidad de la hora, y así fueron duros sus últimos años recurriendo a vender su mentada guitarra —malograda en sus voces con placas de oro que enseñaba ufano.

Trashumante bohemio, agostada ya la flor de su sonrisa, sólo restaba hogaño —disimulado entre viejas ropas— aquel su empaque señorial de presunto aristócrata.

Corre trágico el año 1904 en la República que madura a heroísmo —se acostumbró y le sigue gustando— por eso aún busca el calor del entrevero.

Un batallón se apresta al combate. El Jefe reúne en cuatro a las tropas: va a arengarlos para levantar su ánimo. Ese día —como siempre— se jugarán la vida y la victoria. Debe decirles que olviden aquélla en procura de ésta.

El Jefe es valiente. Pero duro de boca, así, en frío. Durante la pelea se le ablanda y da órdenes rápidas, precisas, y hasta si quiere le sobran las palabras para alentar a un herido o despedir a un moribundo.

Mas en la solemnidad de las tropas formadas esperando sus frases, no le sale ninguna; de corrido no es capaz de lanzar más de un Viva la Patria o un Viva el Partido.

Y hay que decirle algo a esa indiada que aguarda palabras encendidas para quemarse contenta en el entrevero. Vacila. Disimula —viejo recurso— remolineando al pingo ya de por sí inquieto. Piensa con fastidio en su segundo Jefe; podría "desempeñarlo", tiene la boca de seda para los discursos. Habla florido, pero muy difícil. No lo entiende nadie. Siempre está con el "problema de la hora"... que "van a entrar en las páginas de la historia...".

Mas los tapes no saben problemas —cuentan con los dedos la mayoría de ellos— y además, qué van a hacer en esas páginas si no saben leer?

Dejarlo discursear es darle alas, "hacerlo Jefe". Ya las tiene muy largas. Ahora está ahí, detrás, guardando la distancia. Pero en el combate la pierde y se corta adelante. Vuelve herido. Y aludo siempre. Se olvida de la tropa. Cuando el Jefe se lo recrimina siempre tiene una excusa:

—Es el tostado, mi Comandante. Tiene una boca demasiado dura. No se le puede contener.

...Pero el Jefe le mira de reojo los flancos del caballo, y unas simétricas huellas de sangre y pelos denuncian la mentira.

Y ahora, en crítico momento, lo adivina tras suyo, esperando la "bolada". Se le viene a las barbas. Siente que adelanta su tostado.

—Soldado Landívar!, grita el Jefe.
(El tostado retrocede, aguardando).

Un mocetón de mediana estatura sale de las filas, desenvuelto, avispado, cuadrándose a medias.

—Ordene mi Comandante.

—Acercate.

Le dice unas palabras, pocas, el muchacho, inteligente, "agarra" enseguida.

Corre hacia un árbol cercano, desata un ponchito calamaco y torna con una guitarra encintada. Se coloca al centro del cuadro, tranquilo, sonriente. Bien sabe lo que tiene entre mano. Para eso es el payador.

Y canta.

Le canta a la Patria o al Partido (para él es lo mismo) luego al Jefe llamándolo padre de los soldados, de pasada al 2.o —por las dudas— le elogia el coraje. Cuando le falla la inspiración acude a fragmentos de Roxlo. Finalmente le canta a sus compañeros, aquí se explaya a su gusto, hace chistes, bromea con el Sargento

...que anoche me amenazó
con meterme grillo y barra
porque dispués de Silencio
yo tocaba la guitarra.

Tiempo después, antes de otra partida, de nuevo frente al cuadro, grita el Jefe, esta vez con un título nuevo junto al apellido:

—Sargento Landívar!

(Quizás lamentara este Comandante no reunir las tres condiciones fundamentales, le faltaba la última, según recomendaba el General La Madrid: "Para imponer respeto a los soldados criollos, un buen militar necesita dominar tres cosas imprescindibles: Saber mandar como un padre, saber pelear como un tigre y saber tocar la guitarra como un ángel"). (1)

---

(1) De "Caras y Caretas" del 3|XII|932. Art. de Soiza Reilly.

Pero ahora el payador ya no sale corriendo a buscar la encintada vihuela. Hace una seña y se la trae el asistente —hasta eso le dieron— cuidadosamente, como quien trae una bandera.

Yo imagino lleno de respeto —medio siglo ha pasado— una voz amplia y sonora llegando al corazón de esos hombres, que se sienten nombrar por uno de los suyos y con palabras sencillas enancadas en un bordoneo.

La realidad extraña del espectáculo está por encima de la fantasía.

El teatro es el campo. El público un ejército pronto a dar su sangre por una divisa. El artista, un payador cualquiera, un payador más, pero un símbolo de la raza gallarda, heroica hasta lo absurdo, que ahora se emociona como un niño ante su cantor.

La sugestión de la escena vuelve triviales las palabras, hablar de ella es desvanecer sus tonos de bárbaros colores.

Se sale de esa estampa como agobiado.

Hablemos de otra cosa. De él mismo, por ejemplo, sin jinetas empero, ni más armas que su guitarra, su **calamaco** terciado y su picardía.

Veámoslo llegar a un pueblo de campaña; actúa con variadas alternativas. Tanto da. Igual se deja estar las semanas enteras y no en los peores hoteles. Menos tiene, más derrocha. Fantasea. Cuenta hazañas. Se dice descendiente de Lavalleja (y no mentía en esto, lo era efectivamente).

De pronto, un día se le ve marchar a la Estación en animada y cordial charla con el dueño del hotel.

Cuando llegan el tren va a partir.

Un abrazo.

Quiere hablar de la cuenta el hotelero, y lo abrazan de nuevo.

Pitadas del tren... Campanilleos... El chás-chás del arranque.

...Y un hombre simpático que desde la ventanilla agita un ponchito y da voces de afecto apagando las otras —ya airadas— de justo reclamo.

Cierta vez se halla en una timba; ha perdido todo.

Su ponchito es livianón y está roto. Se separa un momento de la rueda y pide uno prestado, pretextando frío, a un personaje respetable en el lugar. Se lo pone y torna al juego.

—Por mi poncho, cuánto me llevan?

—Diez pesos, dice alguien.

Pierde, y alcanza el calamaco valioso en glorias mas ya no en dineros.

Cuando le protestan, aclara sonriente:

—Yo dije el poncho mío. Cómo vi'a jugar éste que es de don... (y aquí va el nombre del dueño).

Hay un nuevo payador de glorioso apellido —aunque en otros aspectos distinto al anterior— Lindolfo Spíkerman, de quien puedo asegurar linaje semejante al de Landívar.

Este trovero ha de recoger con alto y noble ademán la guitarra perdida por aquel ascendiente suyo, el Andrés Spíkerman del 19 de Abril, primer payador oriental en razón de su estirpe a quien vimos en anteriores páginas cantar una décima del español Valverde como lo anota en sus memorias Juan Spíkerman, publicadas en "El Panorama del Día" del año 1878, ejemplares 5 y siguientes.

Lo de alto y noble ademán tiene su razón de ser con Lindolfo Spíkerman; era un gallardo mozo, de estampa atrayente y distinguida; vestía un bien cortado —y bien llevado— jaquet de color gris y una galerita con donaire inclinada sobre un costado.

No fué un profesional precisamente, aun cuando sí uno de los mejores cantores de su época. Tenía cultura, y una hermosa voz.

Cultivaba su arte por gala, por amor a las cosas nativas, como imperativo de su antecesor en la sangre heredada.

En "El Fogón" lo vemos alternar con Elías Regules, con Alcides y Enrique de María —de este último cantó una décima que fué muy comentada.

No creíamos que aún viviera; pero reciente visita nos llevó hasta su pieza humilde, camino a la Barra de Santa Lucía. Desde luego, ya no florecen canciones en su boca risueña. Sí claveles y verduras alternan en un terrenito prestado que cultiva con amoroso afán.

—Mi padre, nos dice, también cantaba acompañándose con la guitarra. A mí más que payar me gustaba entonar Cifras y Milongas, y sobre todo Estilos. Yo era muy "estilero". Cantaba décimas de Alcides de María, Rafael Obligado, Adolfo del Campo. De Juan Escayola cantaba una Cifra muy buena. Pero lo que yo prefería era un Estilo con música y letra de Ceferino Travieso, Mi Suelo, quien también tocaba la guitarra, de oído, pero muy lindo.

—Conocí a Eloy Riano. Qué guitarrista! También a Orlando Landívar, fuimos muy amigos, hemos cantado juntos. El hombre de los caminos... Siempre con su ponchito él...

Spíkerman recuerda aún muchas letras; su voz, que ha sido poderosa, es agradable todavía. Observamos que casi todas sus canciones son de carácter patriótico —algunas por él compuestas.

En su lucha por la vida, no siempre fácil, parte un día a la Argentina. Tiempo después consigue allá el puesto de Oficial Inspector. Esto representa la tranquilidad económica, la consideración. Mas he ahí que para dicho cargo se le exige nacionalizarse argentino. No puede. Un Sargento de la Agraciada, su abuelo Juan, le tironea desde la Patria. Nos muestra el nombramiento y la aceptación de

la renuncia. Se empeña en regalarnos ambos documentos; le aceptamos el último, fechado el 30 de Abril dt 1894.

Casado con una hija del General Angel Muniz, torna a cuidar ovejas cerca de los indios, por el Nahuel Huapí; regresa años después con sus hijos que nacionaliza orientales.

—Orientales, me aclara, no uruguayos.

Al extrañarnos de verlo sin guitarra, baja la cabeza el simpático viejito. Lamentamos la pregunta que le recuerda su actual soledad.

—Me da vergüenza contarlo. No lo diga en su libro. Yo tenía una guitarra de veinticinco reales. La había hecho buena "a fuerza de cama". —Sí, yo me levantaba y la acostaba a ella entre las cobijas. Así agarró buenas voces. Pero una noche... (Vacila y lo animamos).

—Verá, una noche cantaba yo en un boliche. Hace muchos años. Era una décima que terminaba así:

Bien puede temblar la tierra
que el oriental no desmaya!"

Confiesa el viejo cantor que había estado "de beberaje". Un extranjero —no interesa el país— le remeda el final burlándose del valor de los orientales.

—Y claro, yo estaba punteao, él también... Con el golpe nos refrescamos. En realidad éramos bastante amigos; medio abrazados, él protestaba en su idioma que había sido una broma, y yo ...yo lloraba por la guitarra rota en su cabeza.

Así contó el viejito embargado de tristeza. La comprendemos, alguna vez estuvimos también sin guitarra.

Y tómese esto que digo como vanidad o lo que sea, me da lo mismo: pero en mi casa hay una guitarra menos —una Ibáñez recamada en nácar— y un cuadrito más, con la renuncia de un Oficial Inspector que prefirió a ese cargo, llamarse oriental.

Bibliografía

BIBLIOGRAFIA

1) Revista del Instituto Histórico Geográfico del Uruguay.
2) Revista Geográfica Americana.
3) Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología.
4) Revista Histórica, del Archivo y Museo Histórico Nacional.
5) Historia de los Jesuítas en el Río de la Plata, de Furlong.
6) Historia de la Colonia del Sacramento, de E. Arazola Gil.
7) Dominación Española en el Uruguay, de F. Bauzá.
8) Memorias de Gonzalo de Doblas — Historia Americana — de Pedro de Angelis.
9) Colección de Documentos, de Pedro de Angelis.
10) Correspondencia de Artigas, Rivera, Lavalleja, etc.
11) Historia de las Repúblicas del Plata, de Antonio Díaz.
12) Memorias, de Tomás de Iriarte.
13) Crónicas de una Temporada Musical en el Montevideo de 1830, de Lauro Ayestarán.
14) Fundación de Salto, de Gilberto García Selgas.
15) Historia de Alvear, de Gregorio F. Rodríguez.
16) Francisco de Céspedes, de Enrique de Peña.
17) Tacuarembó, de Ramón P. González.
18) Semblanzas Históricas, de Leogardo M. Torterolo.
19) Bernardo P. Berro, de Aureliano G. Berro.
20) Aparicio Saravia, de José Monegal.
21) Memorias — Medio Siglo de Farándula, de José Podestá.
22) Beldades de mi Tiempo, de Santiago Calzadillas.
23) Aguafuertes de la Restauración, de Luis Bonavita.
24) Cómo cayó Montevideo, de Ricardo Pollo Darraque.
25) Viajes y Escritos del P. Dámaso Antonio Larrañaga.
26) Voyage Pintoresque dans les deux Ameriques, de Alcides D'Orbigny.

27) Santiago Liniers, de Paul Groussac.
28) Viaje alrededor del Mundo, de Darwing.
29) Cartas de Sud América, de J. P. y G. P. Robertson.
30) Crónicas, Discursos y Conferencias, de Acevedo Díaz.
31) Proceso Intelectual del Uruguay, de Alberto Zum Felde.
32) Tierra de Promisión, de Carlos M. Maeso.
33) Nuestra Primera Música Instrumental — Datos históricos del P. Grenon S. J.
34) Danzas y Canciones Argentinas, de Carlos Vega.
35) Boletín Latino Americano de Música, de F. Curt Lange.
36) Rasjidos, de Diego Novillo Quiroga.
37) Diccionario de la Música, de Pedrell.
38) Diccionario Guitarrístico, de Domingo Prat.
39) Diccionario de la Música, de Luisa Lacal.
40) Vocabularios Gauchescos, de Daniel Granada, y de Félix Coluccio.
41) Etimologías Perú-Bolivianas, de Juan Durand.
42) Supersticiones y Leyendas del Río de la Plata, de Daniel Granada.
43) Diccionario Uruguayo de Biografías, de José M. Fernández Saldaña.
44) Concepto y Praxis del Folklore como Ciencia, de J. Imbelloni.
45) Paganini, de Marcel Thibaut.
46) Río de la Plata — Retrato de un Dictador, de Cunninghame Graham.
47) La Tierra Purpúrea, de W. H. Hudson.
48) Hidalgo, de Falçao Espalter.

PERIODICOS DE LA EPOCA

49) Estrella del Sur (1807).
50) Pacífico Oriental.
51) El Universal.
52) La Abeja del Plata.

53) La Opinión Nacional.
54) El Caduceo.
55) El Nacional.
56) La Gaceta.
57) El Siglo.
58) La Tribuna.
59) El Guerrillero.
60) El Criollo.
61) El Fogón.
62) El Terruño.
63) Obras Completas, de Francisco Acuña de Figueroa.
64) Los Tres Gauchos Orientales, de Antonio D. Lussich.
65) Obras Completas, de Carlos Roxlo.
66) Obras de Oreste s Araújo, de Isidro de María, Magariños Cervantes, Sansón Carrasco, Teófilo T. Díaz, Antonio N. Pereira, Licenciado Peralta, Acevedo Díaz, Javier de Viana, Benjamín Fernández y Medina, El Viejo Pancho, Yamandú Rodríguez, Víctor Arreguine, Orosmán Moratorio, Adolfo Berro, Bernardo P. Berro, Elías Regules, Ramón de Santiago, Blanco Acevedo, Zavala Muniz, Montiel Billesteros, Julio J. Casal, El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética.
67) Obras y artículos de Sarmiento, Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones, Emilio A. Coni, Martiniano Leguizamón, José Torres Revello, Enrique de Gandía, Jorge Luis Borge, Juan María Gutiérrez, Hernández, Ascasubi, Estanislao del Campo, Ana S. de Cabrera, Manuel Gómez Carrillo, Andrés Beltrame.

APENDICE



12 Textos Musicales de Canciones y Danzas Nativas



por LUIS ALBA

(6 ORIGINALES, Y 6 RECOGIDAS EN NUESTRO PAIS A FINES Y COMIENZOS DE SIGLO)

TRISTE

Pausado

C 6a

C 3a

C 6a

Lento

espres

F

ten

C 3a

F

ten

Tomada al guitarrista Sargento Bordón, en junio de 1907, en el Colla. (Colonia).



Tomado en 1897 al guitarrista don Cándido Silvera, Teniente Alcalde de la 17a. Socción, en la pulpería del catalán Casella.

PERICÓN

Tema popular, según versión oída a un payador López, en Durazno, al [illegible].

CIFRA

Reconstruída con temas dispersos en nuestro litoral.

MEDIA CAÑA

Tiempo de zamba

para seguir

GATO

1a

2a

1a

2a

1a

2a

Tema popular, según versión oída a un payador López, en Durazno, al 1897.

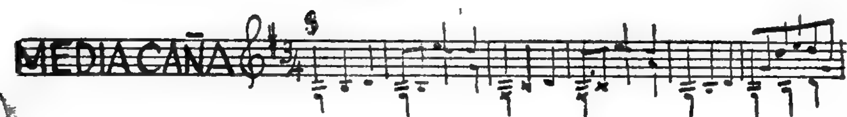
CIFRA

Movido

Rasguido

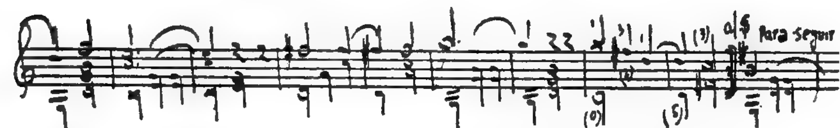
Sin rigor de tiempo

Reconstruída con temas dispersos en nuestro litoral.





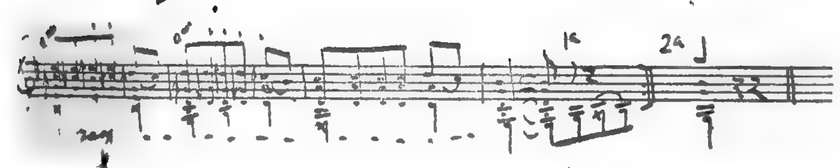












HUELLA

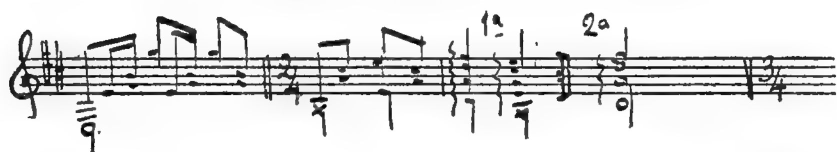
C 4a...

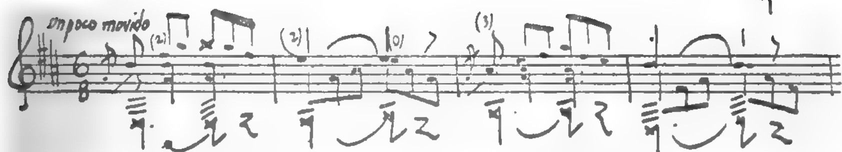
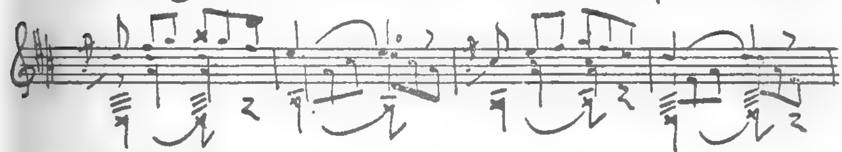
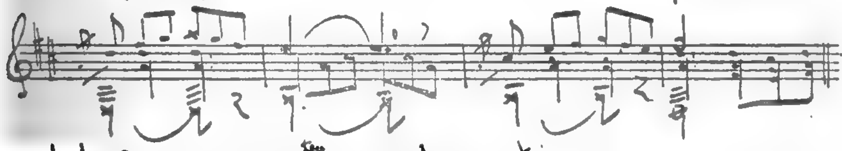
(3a... C 4a...

(3a.....

C 4a...

1a 2a


ESTILO
Alegre
F

1ª
2ª

Lento
f

un poco movido



Lento
ff
ten
ff

arm
12

CIELITO

Ligero

1a. 2a.

rasgueado

Pulgar a m. i Pulg rasg.

Pulgar rasgueado a. m. i Pulg. rasg.

Pulg. rasg. a m. Pulg. silmd rasg.

Pulg. rasg. nat

Caja....

Caja...

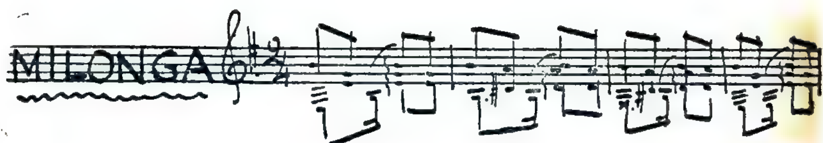
Recogido en el Paso de Soca, arroyo Tres Arboles, en 1908.

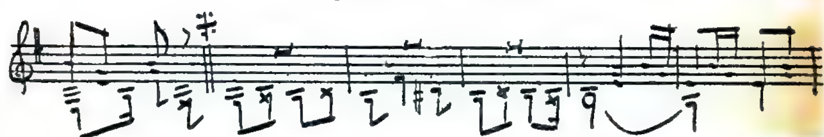
GATO

rasgueado

apagados

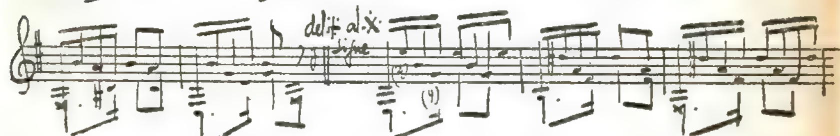
con pulgar


MILONGA












a tiempo

Tomada en abril de 1907 a un acordeonista Ramos, del arroyo de la Vírgen, 25 de Agosto (Florida).

POLCA


MALAMBO
C3a
C3a
1a
2a
Pulg
C3a
ami
Rasgueado
1a
2a
ami
1a
2a